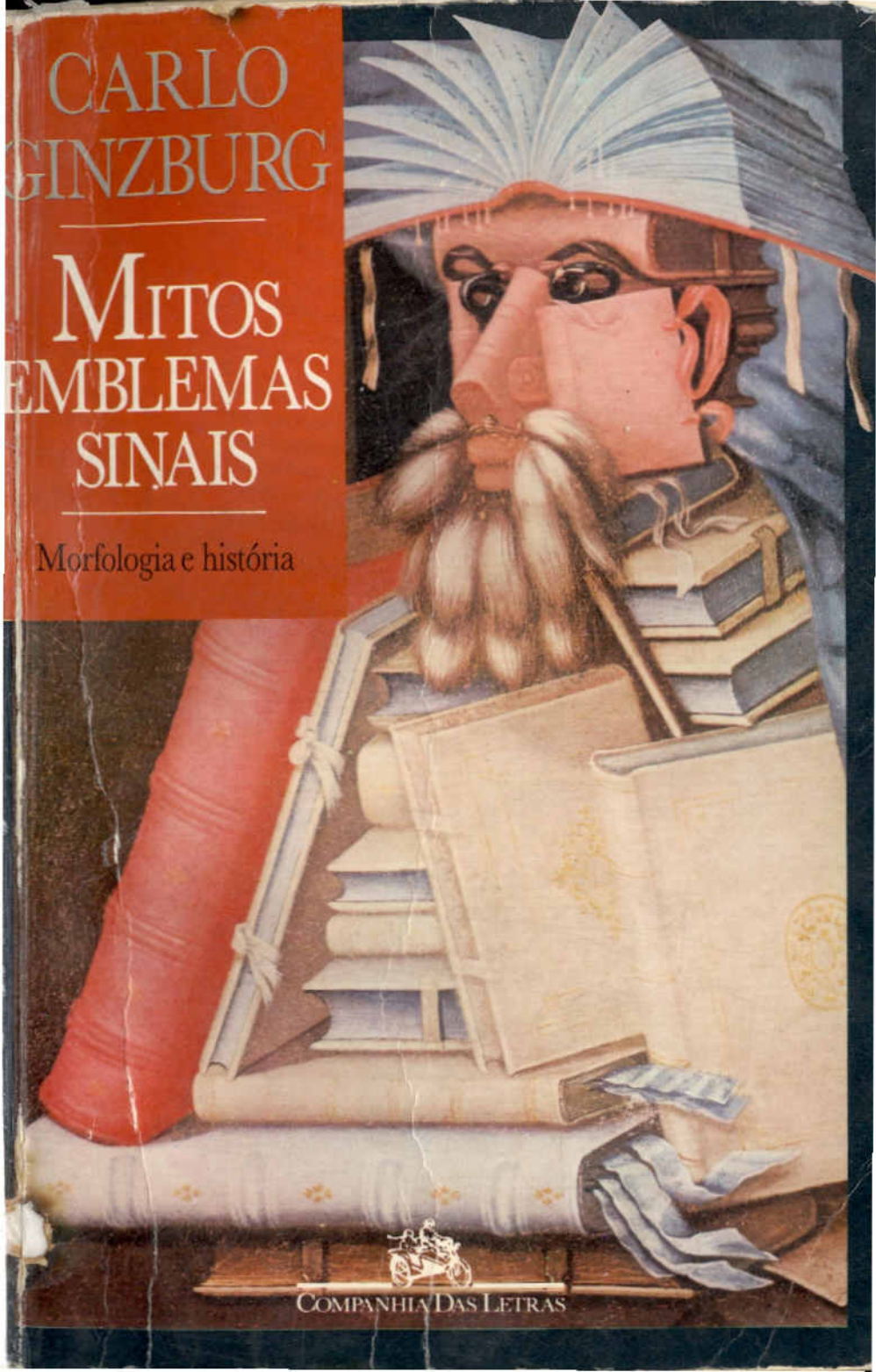


CARLO
GINZBURG

MITOS
EMBLEMAS
SINAIS

Morfologia e história



COMPANHIA DAS LETRAS

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ginzburg, Carlo, 1939-
Mitos, emblemas, sinais : morfologia e história /
Carlo Ginzburg ; tradução Frederico Carotti. -- São
Paulo : Companhia das Letras, 1989.

Bibliografia.
ISBN 85-7164-038-6

1. Feitiçaria 2. Itália - Civilização 3. Mitologia
4. Signos e símbolos I. Título.

CDD-943
-133.4
-291.13
-306.4

89-0396

Índices para catálogo sistemático:

1. Feitiçaria : Ocultismo 133.4
2. Itália : Cultura : História 945
3. Mito : Cultura : Sociologia 306.4
4. Mitologia 291.13
5. Sinais e símbolos : Cultura : Sociologia 306.4

Copyright © 1986 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Título original:

Miti emblemi spie: morfologia e storia

Capa:

João Baptista da Costa Aguiar

Sobre O bibliotecário, de Giuseppe Arcimboldo

Tradução das passagens em latim:

Fernando Pio de Almeida Fleck

Preparação de originais:

Mario Vilela

Revisão:

Denise Santos

Genulino Santos

1989

Editora Schwarcz Ltda.

Rua Tupi, 522

01233 — São Paulo — SP

Fones: (011) 825-5286 e 66-4667

ÍNDICE

X Prefácio	7
Feitiçaria e piedade popular: Notas sobre um processo mo- denense de 1519	15
De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método	41
O alto e o baixo: O tema do conhecimento proibido nos sé- culos XVI e XVII	95
Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI	119
Sinais: Raízes de um paradigma indiciário	143
Mitologia germânica e nazismo: Sobre um velho livro de Georges Dumézil	181
Freud, o homem dos lobos e os lobisomens	207
Nota bibliográfica	219
Notas	221

ÍNDICE

PREFÁCIO

1. Esta coletânea compreende textos publicados entre 1961 e 1984; o último é inédito. O subtítulo reflete preocupações recentes, enfrentadas de modo explícito nos dois últimos ensaios. Hoje, a relação entre "morfologia" e "história" parece-me o fio condutor (pelo menos parcial) de toda a série. Mas talvez o leitor ache que estes textos com temas tão diversos tenham muito pouco em comum.

Gostaria de justificar os critérios da escolha, esclarecendo o contexto em que eles nasceram. Desculpo-me pelo caráter parcialmente autobiográfico destas considerações.

2. Por volta da metade dos anos 50, eu lia romances; nem me ocorria a idéia de me tornar historiador. Lia também Lukács, impacientando-me com o modo como falava de Dostoiévski e Kafka. Pensava que gostaria de me dedicar a textos literários, subtraindo-me à aridez do racionalismo e aos pântanos do irracionalismo. Hoje, tal projeto, é claro, parece-me ingenuamente ambicioso; mas não poderia renegá-lo: ainda estou enredado nele. (A contraposição entre racionalismo e irracionalismo reaparece no início de "Sinais", ensaio que pode ser lido como uma tentativa de justificar em termos históricos e gerais um modo de fazer pesquisas.)

Uma continuidade igualmente forte liga-me, apesar de tudo, às primeiras escolhas intelectuais relativamente autônomas (isto é,

não legitimadas imediatamente pelo ambiente familiar) feitas naquela época. Croce e Gramsci (Croce lido através de Gramsci), Spitzer, Auerbach, Contini. São os autores apresentados naqueles mesmos anos pela revista *Officina*, que lembro ter folheado, a certa altura, com intensa curiosidade. Nunca morri de amores por Pasolini (exceto por alguns filmes seus), um dos animadores de *Officina*; hoje, porém, vejo claramente que o entrelaçamento de populismo e crítica estilística, típico da cultura italiana do final dos anos 50, constitui o pano de fundo de minhas primeiras pesquisas, a começar pelo ensaio "Feiticeira e piedade popular", aqui reproduzido. Posteriores encontros com pessoas e livros complicaram e enriqueceram esse pano de fundo, mas sem anulá-lo. A hermenêutica aplicada a textos literários e, mais especificamente, o gosto pelo detalhe revelador orientaram profundamente meu trabalho posterior, desenvolvido de maneira preponderante a partir de uma documentação de gênero totalmente diferente.

Entre as motivações que me levaram a estudar os processos de feiticizas estava também o desejo de demonstrar que um fenômeno irracional (pelo menos segundo alguns) e atemporal, e portanto historicamente irrelevante, podia ser analisado em chave histórica, racional mas não racionalista. A uma distância de 25 anos, depois de muitos estudos dedicados à feiticaria (então um tema decididamente periférico), a polémica implícita em tal atitude mostra-se superada, talvez incompreensível. Mas a opção de estudar a feiticaria, e não só a perseguição a ela, ainda parece-me não só fecunda mas também pouco evidente. (Outras motivações, de caráter mais pessoal, que me levavam nessa direção, só se me tornaram claras muito tempo depois.) Também a leitura do *Mundo mágico* de De Martino (ao qual cheguei através dos *Diálogos com Leucò* de Pavese) convidava-me a superar na pesquisa concreta a antítese ideológica entre racionalismo e irracionalismo.

A hipótese, formulada no final de "Feiticeira e piedade popular", sobre os processos de feiticaria como um embate entre culturas diferentes mostrou-se-me pouco depois confirmada (à diferença da outra, sobre a feiticaria como forma primitiva de uma luta de classes) pela documentação friulana analisada em *Os anda-*

rilhos do bem (1966). Portanto, apesar do filtro interposto pelos inquisidores, era possível reconstruir uma cultura profundamente diferente da nossa. Mas foram exatamente os andarilhos do bem * que me colocaram diante de uma nova contradição. As crenças documentadas no Friul entre os séculos XVI e XVII apresentavam desconcertantes semelhanças com fenômenos muito distantes no espaço (e talvez no tempo): os ritos dos xamãs siberianos. Seria possível abordar essa conexão de um ponto de vista histórico? No momento, julguei que não — e não só pelas limitações do meu preparo. Retomando um argumento formulado por Bloch nos *Reis taumaturgos* (leitura que, para mim, foi decisiva), pareceu-me lícito contrapor, de um lado, uma comparação tipológica entre fenômenos historicamente independentes e, de outro, uma comparação mais propriamente histórica — optando por esta última. A antítese parecia-me então intransponível, visto que ligada a uma limitação intrínseca da disciplina. Mas eu não tinha certeza de que a escolha feita esgotasse as possibilidades oferecidas pela documentação sobre os andarilhos do bem. Por algum tempo, joguei com a possibilidade de apresentar as conclusões da minha pesquisa sob formas também literariamente diferentes: uma concreta e narrativa, a outra abstrata e diagramática. O que me levava nesta segunda direção era o encontro com os ensaios de Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*). Mesmo que as conexões tipológicas ou formais fossem (como sustentava Bloch) alheias ao território do historiador, por que, dizia-me, não analisá-las?

3. Tal desafio, até hoje, não fui capaz de enfrentar. No entanto, ele continuou a alimentar subterraneamente grande parte do meu trabalho nos anos posteriores. (Pelo menos é o que hoje me parece.) No começo dos anos 60, descobri, graças a Cantimori, o Warburg Institute. A tentativa de acertar as contas com a tradição intelectual a ele ligada obrigou-me a refletir não só sobre o uso de testemunhos figurados como fonte histórica mas também sobre a permanência de formas e fórmulas para além do contexto

(*) Tradução livre do vocábulo italiano *benandanti*. (N.E.)

em que nasceram ("De A. Warburg a E. H. Gombrich"). Ao mesmo período remonta o propósito de estudar categorias elementares, de caráter antropológico, em âmbitos culturais diversos — projeto ambicioso que mais tarde, como a montanha, acabou por parir apenas um rato ("O alto e o baixo"). Depois desse fracasso, a velha idéia de transgredir as tácitas proibições da disciplina, alargando seus limites, voltou a se apresentar de maneira diferente. Agora tratava-se de reconduzir ao conhecimento histórico não mais fenômenos aparentemente atemporais, mas fenômenos aparentemente negligenciáveis — algo parecido com os processos de feitiçaria. Por trás de *O queijo e os vermes* (1976), isso também estava presente — junto com muitas outras coisas, como por exemplo *don Milani* (*Carta a um professora*, 1967) e 1968. Mas, para demonstrar a relevância de fenômenos aparentemente negligenciáveis, era indispensável recorrer a instrumentos de observação e escalas de investigação diferentes dos usuais. De uma reflexão sobre a análise de perto, de tipo microscópico, nasceu "Sinais". De início, eu me propusera a justificar indiretamente meu modo de trabalho, construindo uma genealogia intelectual privada, que antes de mais nada contivesse um pequeno número de livros que julgava terem me marcado de modo particularmente profundo: os ensaios de Spitzer, *Mimesis* de Auerbach, *Minima moralia* de Adorno, a *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud, *Os reis taumaturgos* de Bloch. (Todos lidos entre os dezoito e os vinte anos.) Depois, o projeto eclodiu em outras direções. Mais uma vez caí na tentação de analisar o objeto da pesquisa (um objeto que às vezes parecia-me inapreensível, pois em contínua expansão) num âmbito temporal longo, ou melhor, longuíssimo, mas concentrando-me numa série de pormenores investigados de perto. Quinze anos antes, pensara numa combinação parecida entre telescópio e microscópio, revolvendo na mente o projeto (depois malogrado) de escrever um livro sobre "o alto e o baixo". Nesse intervalo, porém, algo mudara em mim.

Percebo ter usado, para descrever inócuas atividades intelectuais, termos ridiculamente agonísticos: desafio, obstáculo, e assim por diante. Mas trata-se de um agonismo largamente interior-

rizado. A voz que objeta dentro de mim nunca é a que me criticou publicamente. Às vezes as investidas críticas me aborrecem, às vezes alegam-me; esqueço-as quase imediatamente. Com o passar do tempo, elas se tornaram mais freqüentes; mas os leitores daquilo que escrevo também tornaram-se mais freqüentes; os temas de que me ocupo passaram, por várias razões, da periferia para o centro da disciplina. Mas atualmente meu antagonista interno tornou-se muito mais forte do que no passado. Antes ele levantava objeções que eu geralmente conseguia superar, de uma ou outra maneira — na pior das hipóteses, ignorando-as. Mas, enquanto trabalhava em "Sinais", creio ter experimentado pela primeira vez uma sensação que, nos anos seguintes, tornou-se cada vez mais definida: não sabia se tomava partido por mim ou pelo adversário. Não sabia se preferia ampliar o âmbito do conhecimento histórico ou reduzir seus limites, se preferia resolver as dificuldades ligadas ao meu trabalho ou criar continuamente novas.

4. Pôs-me em apuros a decisão, tomada na metade dos anos 70, de retornar aos problemas surgidos com a documentação sobre os andarilhos do bem; em primeiro lugar, eludida no passado, a semelhança entre andarilhos do bem e xamãs. Mas, talvez erradamente, eu me tornara menos prudente: não estava mais disposto a descartar *a priori* a eventualidade de que tal analogia implicasse uma relação histórica (a ser inteiramente reconstruída). Mas a hipótese contrária, a de uma relação puramente tipológica, também era igualmente possível, e certamente menos inverossímil. Tudo isso pressupunha uma ampliação da investigação para um âmbito cronológico e espacial muitíssimo mais vasto do que o Friul entre os séculos XVI e XVII. E a relação entre conexões tipológicas ou formais e conexões históricas também deveria ser enfrentada em suas implicações teóricas.

A pesquisa de que estou falando, dedicada ao sabá, ainda está em andamento. Algumas conclusões provisórias encontram-se num breve ensaio, não incluído nesta coletânea ("Présomptions sur le sabbat", *Annales ESC*, 1984). Não excluo a hipótese de que tal

projeto também esteja fadado a um parcial fracasso. Mas vejo claramente que as dificuldades teóricas a ele ligadas reapresentaram-se a mim, porém, num outro plano, referente não a mitos, mas a pinturas.

Trata-se de uma clareza retrospectiva: deixei-me guiar pelo acaso e pela curiosidade, e não por uma estratégia consciente. Mas aquilo que no momento pareciam-me desvios (certamente apaixonantes) hoje não me parecem mais. O que aproxima mitos e pinturas (obras de arte em geral) é, por um lado, o fato de terem nascido e serem transmitidos em contextos culturais e sociais específicos; e, por outro, a sua dimensão formal. É óbvio que esta pode ser esclarecida por uma análise do contexto (exceto para os formalistas puros): as referências implícitas a textos literários e as reações do público ajudam-nos, por exemplo, a entender melhor os quadros eróticos de Ticiano ("Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século xv"). Mas a perspectiva de uma colaboração pacífica, indiretamente sugerida nesse ensaio, baseada numa divisão das tarefas entre análises formais e investigação histórica, não chegava, num plano geral, a me satisfazer. Qual das duas formulações (perguntava-me) tem, em última análise, maior poder interpretativo?

Tal pergunta, sob alguns aspectos sem sentido, surgia (creio hoje entender) da pesquisa sobre o sabá em que estava, e há muito tempo estou, atolado. A documentação que eu vinha acumulando parecia-me obrigar a uma escolha entre uma conexão histórica que não conseguia provar e uma conexão puramente formal a que me opunha. Por outro lado, uma solução de compromisso, teoricamente possível, devia vir precedida (pensava eu) por uma avaliação do respectivo peso das duas alternativas — e por conseguinte, provisoriamente, da sua radicalização. A contraposição entre dados externos e dados estilísticos, enquanto elementos para estabelecer a cronologia das obras de Piero della Francesca (*Investigações sobre Piero*, 1981), constitui um expediente semelhante, num contexto totalmente diferente. A proposta de uma cronologia baseada em dados extra-estilísticos devia-se, na verdade, às limitações do meu preparo, e certamente não a uma hostilidade

preconceituosa de natureza teórica. A postura morfológica de um conhecedor como Morelli (analisada em "Sinais") fascinava-me, assim como a postura, tão mais complexa, de Longhi. A tentativa de reconstruir fenômenos históricos de outra forma não conhecidos (personalidades artísticas, datação de obras), através de uma série de conexões puramente formais, podia ser controlada e eventualmente corrigida pela descoberta de uma outra documentação, mas sua legitimidade mantinha-se intacta.

De súbito percebi que, na pesquisa havia anos em andamento sobre o sabá, eu vinha usando um método muito mais morfológico do que histórico. Recolhia mitos e crenças provenientes de diversos âmbitos culturais, na base de afinidades formais. Para além das identidades superficiais, eu reconhecia (ou pelo menos julgava reconhecer) homologias profundas — inspirando-me, se se quiser, antes em Longhi do que em Morelli. As conexões históricas conhecidas não podiam-me guiar, pois aqueles mitos e crenças (independentemente da data em que apareciam para a documentação) podiam remontar a um passado muito mais antigo. Eu usava a morfologia como uma sonda, para perscrutar uma camada inacessível aos instrumentos usuais do conhecimento histórico.

Mencionei Longhi (e Morelli) — mas num sentido mais imediato meu modelo era e é Propp, por razões específicas e teóricas. Entre estas últimas, a distinção tão nítida, e heurísticamente tão fecunda (certamente não devida a pressões políticas externas), entre a *Morfologia do conto* e *As raízes históricas dos contos de fada*. Segundo minhas intenções, o trabalho de classificação deveria constituir uma fase preliminar, destinada a reconstruir uma série de fenômenos que gostaria de analisar historicamente. Tudo isso tornou-se subitamente claro para mim há alguns anos, quando me deparei com a passagem das *Notas sobre o "Ramo de ouro" de Frazer*, onde Wittgenstein contrapõe dois modos de apresentação do material, um sinóptico (e acrônico), o outro baseado numa hipótese de desenvolvimento também cronológico, acentuando a superioridade do primeiro. A remissão a Goethe (ao Goethe morfológico) é explícita, como o é na *Morfologia do conto* de Propp, escrita nos mesmos anos. Mas, diversamente de Wittgen-

de strigibus, o qual reflete em tão larga medida a experiência da feitiçaria em Emília — quer se pretenda supor em Spina um interesse prévio pelo problema da feitiçaria, que o teria induzido, no período da sua atividade em Módena, a aumentar a investigação e a repressão da “secta maleficarum” (seita das maléficas); quer se pretenda, pelo contrário, concluir que foi a própria experiência da feitiçaria nessa região que chamou a atenção de Spina para o problema, levando-o antes à repressão prática e, num segundo momento, à reflexão teórica.³ Somente um estudo aprofundado da personalidade desse inquisidor, sob muitos aspectos marcante, poderia resolver uma alternativa tão abstrata; e, se é correta a identificação proposta entre o vigário provincial e Spina, os processos modenenses constituem um material precioso para buscar o nexo, tão pouco estudado, entre a prática inquisitorial e a elaboração doutrinal dos tratados de demonologia. Mas, mesmo prescindindo do problema da identidade do padre-vigário, esses processos apresentam motivos notáveis de interesse — principalmente aquele movido contra uma camponesa modenense, Chiara Signorini, acusada de feitiçaria, parece merecer um estudo aprofundado. Nele, alguns problemas em geral fundados em associações plausíveis, mas de caráter simplesmente psicológico (como, por exemplo, as relações entre feitiçaria e piedade popular, as motivações sociais da própria feitiçaria, a sobreposição de esquemas inquisitoriais à realidade da feitiçaria popular), colocam-se de modo particularmente evidente.

2. As primeiras acusações contra Chiara Signorini são formuladas durante um processo contra um frade servita, Bernardino de Castel Martino.⁴ Em 9 de dezembro de 1518, perante o frade Bartolomeo da Pisa, vigário do inquisidor em Módena, comparece Bartolomeo Guidoni, declarando que uma irmã sua, Margherita Pazzani, há cerca de cinco anos é vítima de um malefício. Ele suspeita que os autores do “trabalho” sejam dois cônjuges, Bartolomeo e Chiara Signorini, que no passado moraram como colonos “super quodam . . . prediollo vel possesiuncula” [em certa . . . herdade ou pequena propriedade] de Margherita.⁵ Acontece que

esses “sunt et fuerunt pessime fame circa hoc” [têm e tiveram péssima fama nos arredores] e Chiara, mais de uma vez, declarou publicamente que Margherita não conseguiria se curar “nisi prius ipsa vellet et nisi reduceret ipsam et virum suum in possessionem de qua ipsa domina Margarita expluerat” [a menos que ela própria quisesse e fosse readmitida, com seu marido, na propriedade de que a senhora Margherita os expulsara].⁶ Alguns parentes da enferma dirigiram-se então a Chiara Signorini, que afirmou ser capaz de curar sua ex-patroa, com a condição de poder voltar com o marido para a herdade da qual haviam sido expulsos; não escondeu ter lançado o malefício sobre a senhora Pazzani:

propter suas blasfemias ipsius Clare ipsa domina Margarita fuerat ligata quo ad brachia et ad tibias . . . et causa talium blasfemiarum fuit quia espulsisset eam de predicta possesiuncula, asserens quod nisi expulset ipsa domina Margarita non incurisset talem infirmitatem [por causa das blasfêmias de Chiara, a senhora Margherita fora entevada pelos braços e pernas . . . e a causa de tais blasfêmias foi tê-la expulsado da mencionada pequena propriedade, afirmando que, se a senhora Margherita não a tivesse expulsado, não teria sido acometida de tal enfermidade],⁷

mas se comprometeu a curá-la em um mês “orationibus suis et puerorum suorum” [pelas orações suas e de seus filhos].⁸ Houve, pois, uma promessa regulamentar “sub obligatione scripture” [sob obrigação assumida por escrito] perante várias testemunhas: além do compromisso já mencionado, Chiara recebeu uma roupa, uma quantia de dinheiro e “alia queddam utencilia de linno” [certos outros artigos de linho].⁹ Pouco tempo depois, Margherita Pazzani sarou; mas, tão logo Chiara soube que uma criada “habuit dicere quod quia ista Clara mallefitiaverat ipsam dominam Margaritam deberet accusari apud Inquisitorem et procurare ut ipsa Clara combureretur” [disse que, como Chiara enfeitiçara a senhora Margherita, deveria ser acusada perante o Inquisidor e que se trataria de que Chiara fosse queimada],¹⁰ a mulher teve uma recaída, que já dura um ano.

Esses os fatos narrados por Bartolomeo Guidoni; a eles segue-se o relato das tentativas feitas por Margherita Pazzani para

curar sua doença. Entre outras, ela recorreu às artes mágicas de um frade servita, Bernardino de Castel Martino, o qual, além de exorcizá-la junto com um grupo de mulheres reconhecidamente endemoninhadas, não desprezava o recurso à ajuda de estatuetas de cera fabricadas para fins terapêuticos.¹¹ Os testemunhos contra o frade prosseguem até 3 de fevereiro de 1519; entretanto, não existem vestígios de qualquer interrogatório seu. Pelo contrário, desde 5 de janeiro já se iniciara o processo contra Chiara Signorini.¹² Os espíritos que habitavam o corpo de uma das endemoninhadas exorcizadas junto com Margherita Pazzani haviam lançado acusações contra Chiara.¹³ Além disso, sobre ela pesavam os graves indícios contidos no depoimento de Bartolomeo Guidoni; sua posição diante do tribunal da Inquisição era, portanto, muito grave.

3. Em 5 de janeiro, Chiara é levada à presença do padre-vigário e de Tommaso Forni, bispo de Hierápolis e vice-vigário-geral de Módena,¹⁴ e é interrogada pela primeira vez. A sua captura fora movimentada: tentara fugir, escondera-se debaixo de uma cama, resistira; a tudo isso (que aos olhos dos juízes constituía um forte indício de culpa) ela dá justificativas confusas e embaraçadas (“... respondit quod timebat se occidi ab illis; et postea dixit quod timebat duci in carcerem Inquisitoris... et postea dixit quod timebat se duci in castello apud Gubernatorem et ibi in carceri”; “cum tamen nemo dixerit sibi quod esset incarcerationa” [... respondeu que temia ser morta por eles; e depois disse que temia ser conduzida ao cárcere do Inquisidor... e depois disse que temia ser conduzida ao castelo à presença do Governador e daí ao cárcere; e ainda que ninguém lhe dissesse que deveria ser encarcerada], comenta o escrivão).¹⁵

Desde o início, Chiara tenta se defender, já não contestando os fatos, mas negando ter tido qualquer ajuda diabólica ao praticá-los; admite implicitamente possuir poderes especiais, como o de tirar ou lançar malefícios sobre determinadas pessoas; mas esse poder ela o recebe de Deus, “oratione sua et filiorum suorum” [pela sua oração e de seus filhos].¹⁶ É Deus que a socorre, assim remediando as injustiças que lhe foram feitas. Ela bem sabe que

é considerada “infamis et malefica ab aliquibus personis” [infame e maléfica por algumas pessoas] — mas há uma razão. Expulsa “de quadam possesiuncula posita in villa Maiagali” [de certa pequena propriedade situada na vila Maiagali] de propriedade de Margherita Pazzani (“contra iustitiam et promisiones factas a dicta domina Margarita”) [contra a justiça e as promessas feitas pela dita senhora Margherita], ressalta ela),

ira commota blasphemavit dictam dominam Margaritam, et postea ipsa domina Margarita infirmata fuit; ideo persone habent talem opinionem quod ipsa Clara fuerit causa predictae infirmitatis, putantes quod ipsa Clara malefiteret dictam dominam Margaritam Pazannam [tomada pela ira, blasfemou contra a dita senhora Margherita, e depois disso esta senhora adoeceu; por isso alguns são da opinião de que Chiara foi a causa da citada doença, julgando que ela teria enfeitado a dita senhora Margherita Pazzani].¹⁷

Quando os seus parentes lhe pediram que curasse a doente, Chiara aceitou, comprometendo-se a fazê-lo num prazo de vinte dias, “oratione sua et filiorum suorum, quatenus Deus xoluerit eam exaudire” [pela sua oração e de seus filhos até que Deus quisesse ouvi-la]; mas quis em troca “vachas ad bonan socidam et alia genera bestiaminum... et unamam vestem adorso eius pannis bertini” [vacas apropriadas para parceria e outros gêneros de gado... bem como um vestido com um xale rendado às costas], sementes emprestadas e a garantia de não ser mais expulsa da herdade de Margherita.¹⁸ Depois de quinze dias, Margherita estava curada; mas, visto que não quiseram manter a promessa,

ideo iterum ipsa Clara incepit orare contra ipsam et blasphemare eam, rogando Deum ut numquam ipsa domina Margarita possit sanari, ideo ipsa domina Margarita iterum infirmata est et peius se habuit semper [por isso Chiara voltou a orar e a blasfemar contra ela, rogando a Deus que a senhora Margherita jamais pudesse se curar; por essa causa a senhora Margherita adoeceu novamente, piorando sempre].

E, embora a senhora Pazzani, desde então, tivesse pedido a ela diversas vezes que lhe devolvesse a saúde, renovando suas promes-

sas, Chiara, “quia numquam rogavit Deum pro ea ex corde, ideo putat illam dominam Margaritam non potuisse sanari” [nunca tendo rogado a Deus por ela de coração, julga por isso que a senhora Margherita não se pudesse curar].¹⁹

Assim termina o primeiro interrogatório. Chiara continua negando decididamente ter recorrido a malefícios ou outras artes diabólicas;²⁰ e os juízes “videntes... quod nen possunt per simplicem interrogationem habere veritatem super ea de quibus fuit delata” [vendo... que não podem obter por simples interrogatório a verdade sobre aquilo por que foi denunciada], enviam-na de volta ao cárcere.²¹

4. Mas uma série de depoimentos vem aumentar os indícios, já graves, contra a acusada. Antes de mais nada, revela-se que Chiara ameaçou a sua antiga patroa com essas palavras: “Bendita vós se nunca tivésseis me expulsado da vossa herdade, vós tendes esse mal que não teríeis”;²² e isso sem sequer aludir à mediação (já por isso suspeita) da oração a Deus, como se a cura da doença de Margherita dependesse apenas dela. Além disso, Nina, uma moça criada na casa de Margherita, um dia viu Chiara Signorini colocar perto da porta da sua habitação “queddam malleffitia” [certos feitiços], constituídos de “fragmenta olive per modum crucis et vicia silvestria et fragmentum ossis mortui... et bombice album, ut putatur intinctum crismate” [fragmentos de azeitonas em forma de cruz, ervilhacas silvestres e um fragmento de osso de cadáver... e seda branca, supostamente embebida em unguento].²³ Submetida a uma acareação com Chiara (que continuou sempre a negar o fato), Nina manteve firmemente (“audacter” [corajosamente], comenta o escrivão) suas declarações.²⁴ E ainda uma testemunha, que fora com outras pedir a Chiara que curasse Margherita, menciona o relato da suposta feiticeira sobre a manei-
ra como enfeitiçou sua antiga patroa, relato de onde emerge, sem sombra de dúvidas, um conjunto de práticas de magia negra.²⁵ Uma outra testemunha declara, por sua vez, ter ouvido dizer de várias pessoas que Chiara Signorini é feiticeira, e portanto havia expul-
sado a ela e ao marido “de prediollo suo” [de sua herdade].²⁶

Esse último depoimento já deixa entrever qual é a situação dos dois cônjuges. Outros testemunhos ao longo do processo completam o quadro. Uma antiga patroa de Chiara, Orsolina Malgazali, depois de afirmar que tanto a acusada como seu marido têm “male fame circa artem magicam et maleficia” [má fama por causa de magia e de feitiços], declara que Francesca, filha de Angelo Mignori, “noluit... Claram conducere in possessionem suam ut colonam nec virum eius, timens ne maleficiaret filiam eius” [não quis... admitir Chiara em sua propriedade como colona, nem o seu marido, temendo que enfeitiçasse sua filha],²⁷ e que ela mesma, depois de ter despedido Chiara de uma herdade sua (“quod illa egre tulit valde” [que aquela, doente, sofreu muito]), foi assaltada por dores tão violentas que a obrigaram a ficar imóvel na cama. No entanto, não havia atribuído a causa do seu mal a Chiara Signorini, até que depois de um ano (quando o casal estava para ser contratado por Gentile Guidoni, dita Guidona, para cultivar uma herdade situada “in territorio Saliceti de Panara” [no território de Saliceti de Panara]) a ela se apresentara Bartolomeo Signorini, que para seu grande espanto lhe rogara “ne vellet alicui dicere quod ipsa Clara impsam maleficiaverit, ne impediretur consequi dictam possessionem” [que não dissesse a ninguém que Chiara a enfeitiçara a fim de não impedir a obtenção da mencionada propriedade]. Mas Gentile Guidoni, por sua vez, despedira Chiara, que, “turbata” [perturbada], disse-lhe: “E paguei a Paz-zana e a Malgazale, e também vou lhe pagar”.²⁸

Dois camponeses malvistas, pois suspeitos de praticar sortilégios e encantamentos, temidos pelos patrões, constantemente despedidos, que se vingam (e não só contra os patrões que os despediram, mas também contra quem toma o seu lugar)²⁹ das injustiças de que são vítimas, recorrendo a poderes que acabam por se voltar contra eles:³⁰ eis o quadro que vem se delineando através dos testemunhos que examinamos. Nesse caso, a feitiçaria pode realmente ser considerada, sem exagero, uma arma de defesa e ataque nas lutas sociais.³¹ Mas, se a fama ou suspeita de feitiçaria pode levar a verdadeiras formas de isolamento social (uma testemunha afirma, provavelmente exagerando, que “etiam illi de

villa Maiagalli egreaserunt, quod ipsa Clara et Bartholomeus vir eius illic habitant, propter timorem ipsorum” [também eles saíram da vila Maiagalli, onde Chiara e Bartolomeo, seu marido, habitam, por medo a eles]),³² por outro lado as singularidades de hábitos e comportamentos atraem facilmente primeiro a suspeita, depois a acusação de feitiçaria. Assim, uma criada de Orsolina Malgazali, que morou por um certo tempo com os dois cônjuges, depois de ter afirmado que “in illo tempore numquam vidit vel scivit eos ire ad missam” [naquele tempo nunca os viu ir à missa, nem soube que iam], declara que, quando Chiara lhe contou que aprendera certas receitas supersticiosas para curar o gado de uma vizinha “que umquam eam docere voluit licet multotiens rogata, nisi in fine vite” [que, embora muitas vezes lhe pedisse, jamais quis lhe ensinar, senão no fim da vida], ela suspeitou que “illa mulier docens fuerit una stria et reliquerit pro testamento ipsam Claram in successionem striatus, sicut alias audivit solere fieri ab aliis similibus” [aquela mulher que a ensinara fosse uma feitiçeira e que deixasse, por testamento, Chiara como sua sucessora na feitiçaria, segundo ouvira dizer ser feito por outras tais].³³ Em outras palavras, é difícil — talvez impossível — estabelecer até que ponto uma situação de isolamento como a de Chiara e Bartolomeo Signorini era determinada pela fama de praticar feitiçaria e sortilégios, e até que ponto, pelo contrário, os seguidores do demônio se encontravam, na maioria das vezes, exatamente entre indivíduos isolados e mantidos à margem da convivência comum.

Enfim, pelo que vimos até agora, não fica claro se os dois cônjuges usaram conscientemente a fama que os rodeava, mesmo não dando fé aos poderes que lhes eram atribuídos, ou se, pelo contrário, acreditavam realmente naquelas práticas e encantamentos. Problema evidentemente não marginal, e de solução nada fácil. Os únicos documentos de que dispomos são os interrogatórios de Chiara Signorini: a interpretação deles se torna ainda mais difícil com a presença de dois elementos perturbadores — a tortura e a técnica do interrogatório —, sobre os quais nos deteremos em breve.

5. Mas voltemos justamente aos interrogatórios. Em 6 de fevereiro, Chiana Signorini é chamada pela segunda vez à presença do padre-vigário. Ela nega ter um dia afirmado ser a causa da enfermidade de Margherita Pazzani e, ao padre-vigário que lhe pergunta se dissera a ela: “Bendita vós se nunca tivésseis me expulso da vossa herdade, vós tendes esse mal que não teríeis”, respondeu que havia pronunciado essas palavras, mas de modo dubitativo: “Bendita vós etc. etc., que talvez tendes esse mal que não teríeis”. O interrogatório prossegue com contestações parecidas, quando de imprevisto ocorre uma reviravolta totalmente inesperada. Também no relatório do escrivão, geralmente tão impessoal, parece transparecer um ímpeto de assombro:

... Dum autem hec loqueretur incidit sermo de marito eius et de filia eius, et cum pater vicarius reprenderet eam quod male docuerit filiam suam, et hoc bene scit ipse vicarius, ipsa Clara respondit: “Bene scio quod filia mea non est in carcere”. Et interrogata: “Quomodo hoc scis?” ipsa Clara dixit replicavit quod hac die post prandium aparuit ei bis Nostra Domina, licet ipsam non viderit, sed ipsam Claram Nostra Domina alloquuta est dicens hec verba: “Sta pur forte, fiola mia, e non havere tanta paura che non haranno tanta posanza che te posani fare adispiacere”; et quod etiam ipsa nostra Domina discit ei quod filia sua non est in carcere. [Porém, enquanto falava sobre isso, sucedeu referir-se a seu marido e a sua filha, e como o padre-vigário a repreendesse por ter instruído mal sua filha, e isso bem sabe o vigário, Chiara respondeu: “Bem sei que minha filha não está encarcerada”. E interrogada: “Como sabes isto?”, Chiara disse e repetiu que neste dia, após a refeição do meio-dia, Nossa Senhora apareceu-lhe duas vezes, embora não em forma visível, e lhe disse estas palavras: “Fica firme pois, filha minha, e não tenhas tanto medo, que não terão tanta força que te possam causar incômodo”; e que Nossa Senhora também lhe disse que sua filha não está encarcerada].³⁴

Diante dessa imprevista, ingênua tentativa de defesa da feitiçeira, o padre-vigário inicialmente deixa passar a declaração. Retomam-se as perguntas sobre o processo, as curas supersticiosas ministradas a Margherita Pazzani, a permanência de Chiara na casa de Lorenzo Malgazali. Depois o vigário pergunta à mulher se a Virgem lhe aparecera ou falara outras vezes; eis a resposta:

Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa Beata Virgo ei apparuit in vestibus albis et ei loquuta est dicens [Uma vez, quando orava pela senhora Margherita, a Santa Virgem apareceu-lhe em vestes brancas e lhe falou, dizendo]: “Filha minha, não te preocupes que ela vai sarar, se cumprir aquilo que te prometeu; segue pois rezando alegremente”.³⁵

E ao frade Bartolomeu que insiste, perguntando se a visão havia-lhe aparecido em estado de vigília, Chiara replica, e através de suas palavras vemos desenhar-se a figura de uma Virgem terrena e camponesa, que inspira à sua protegida uma adoração afetuosa e quase sensual:

... respondit quot erat vigilans et flexis genibus orabat, et quod Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se et etiam pre pulcritudine eius, eo quod ipsa Beata Virgo erat pulcra et rubicunda et iuvenis, prohoiectis brachiis ad collum eius osculata est eam cum magna reverentia et dulcedine cordis, et sensit eam esse mollem ut bombice et calidam [... respondeu que estava desperta e orava de joelhos, e que a Santa Virgem pediu-lhe que a adorasse, o que Chiara fez beijando o solo e também inclinando-se perante a sua beleza, porque a Santa Virgem era bela, rubicunda e jovem, e estendendo os braços ao seu colo, beijou-a com grande reverência e doçura de coração, e sentiu que ela era macia como seda e cálida].³⁶

O processo continua no dia seguinte (7 de fevereiro). Esse terceiro interrogatório está centrado na investigação das visões de Chiara Signorini. Mas tanto a atitude do padre-vigário como a da acusada se endureceram em comparação às do dia anterior: o primeiro tenta abertamente insistir nos relatos de Chiara, totalmente persuadido de que as supostas visões de Nossa Senhora na realidade são alucinações diabólicas; a mulher, pelo seu lado, prossegue no que acredita ser uma saída, aumentando e aperfeiçoando a inspiração inicial.

Aqui vemos em plena ação uma técnica de interrogatório tipicamente sugestionadora, pretendendo encaminhar as respostas da acusada para vias preestabelecidas. Com suas perguntas, o frade Bartolomeo propõe implicitamente o conteúdo das respostas, e

Chiara não deixa de se conformar docilmente às propostas, chegando até a integrá-las e desenvolvê-las.

O padre-vigário logo pergunta “si habuit revelationes et apparuerit ei Nostra Domina in visibili forma” [se recebeu revelações e se Nossa Senhora lhe aparecera em forma visível], e Chiara responde que Nossa Senhora lhe apareceu “pluries et plusquam centies in forma mulieris visibilis, vestivus albis inducta et pulcra fatie” [muitas vezes, mais de cem, em forma de mulher visível, coberta de vestes brancas e de belo semblante]. E “interrogata si semper exaudiebat Nostra Domina ipsam Claram, respondit quod semper exaudiebat eam de omni re quam peteret” [interrogada se Nossa Senhora sempre a ouvia, Chiara respondeu que sempre a ouvia em todas as coisas que pedisse].

Interrogata si quando rogabat Nostram Dominam ut deffenderet eam et suos, et vendicaret contra iniuriantes sibi et suis... respondit quod tunc aparebat sibi Clare et promittebat vendicare et de facto vendicavit eam contra plures iniuriantes sibi, et apparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: “Io te so dire che io li ho castigà”; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri [Interrogada se quando rogava a Nossa Senhora que defendesse a ela e aos seus, e que os vingasse contra os seus injuriantes... respondeu que Nossa Senhora aparecia a ela e prometia vingá-la, e de fato vingou-a contra muitos injuriantes seus, e aparecendo-lhe depois dizia estas palavras ou outras semelhantes: “Eu sei dizer que os castiguei”; e concluiu que Chiara rogava a Nossa Senhora que curasse enfermos].³⁷

As perguntas do padre-vigário tornam-se cada vez mais enganadoras:

Interrogata si a principio quando incepit ei Clare apparere Nostra Domina... ipsa Nostra Domina petit ut ipsa Clara sibi... animam suam et corpus donare et offeret, respondit quod poterat ipsa Clara esse etatis annorum quindecim quod semel apparuit Nostra Domina ei in domo sua existenti, et petiit ab ea Clara ut offeret et donaret ei... animam suam et corpus suum, multa bona promittens, et quod numquam ipsam Claram Nostra Domina relinqueret: quod et fecit ipsa Clara et donavit animam suam et corpus suum ipsi Nostre Domine, et osculata est eam

dulciter, et procidens ipsa Clara adoravit eam ad requisitionem ipsius Nostre Domine. [E] interrogata si postquam accepit virum ipsa, etiam vir eius habuerit animam suam et corpus suum, respondit quod etiam vir eius Bartholomeus vidit aliquoties Nostram Dominam et prestavit ei homagium, sicut et ipsa fecerat, offerens ei Nostre Domine et donans animam suam et corpus suum et adorans eam ut et ipsa fecerat [: e] hec scivit ex relatione viri sui, paulo postquam ipsum acceperat, et hoc fuit interventu ipsius Clare que induxerat eum ut sic se ipsi Nostre Domine se comendaret, sicut et ipsa fecerat [Interrogada se, desde o início de suas aparições a ela, Nossa Senhora ... lhe pediria que doasse e ofertasse ... sua alma e seu corpo, Chiara respondeu que devia ter quinze anos de idade quando uma vez Nossa Senhora apareceu a ela e pediu-lhe que ofertasse e doasse ... sua alma e seu corpo, prometendo muitos bens e jamais abandoná-la, no que foi atendida por Chiara, que doou sua alma e seu corpo a Nossa Senhora, e beijou-a docemente, e lançando-se a seus pés adorou-a a pedido de Nossa Senhora. (E) interrogada se, depois de ter casado, seu marido também recebera revelações e vira Nossa Senhora e doara sua alma e seu corpo, respondeu que também seu marido Bartolomeo viu Nossa Senhora algumas vezes e prestou-lhe homenagem, assim como ela própria fizera, ofertando-se a Nossa Senhora e doando sua alma e seu corpo, e adorando-a como fizera ela própria (: e) isso soube por relato do seu marido, pouco depois de tê-lo desposado; e isso ocorreu por intervenção da própria Chiara, que o persuadira a se encomendar a Nossa Senhora como ela própria fizera].³⁸

Assim, respondendo a uma pergunta precisa, Chiara afirma que:

Nostra Domina postquam generavit primum filium aparuit et, ita pulcra et vestibis albis inducta sicut et alias pluries ei aparuerat, et petiit ab ea ut offeret sibi filium illum primogenitum; quod et ipsa fecit elevans filium super brachia et offerens illum Nostre Domine, et donans ei animam et corpus illius; et sic fecit de omnibus filiis. [Após ter gerado seu primeiro filho, Nossa Senhora lhe apareceu, bela e em vestes brancas, como em muitas outras vezes aparecera a ela, e pediu que lhe ofertasse aquele seu filho primogênito, o que ela fez elevando o filho nos braços e oferecendo-o a Nossa Senhora, e doando-lhe sua alma e seu corpo; e assim fez com todos os filhos].³⁹

E conclui que “nemo poterat videre eam Nostram Dominam nisi ipsa Clara” [ninguém senão ela pudera ver Nossa Senhora].⁴⁰

A técnica e os objetivos do interrogatório são evidentes. O juiz propõe em suas perguntas à acusada uma série de atributos — a vingança dos inimigos, o oferecimento da alma e do corpo, e assim por diante — aparentemente ambíguos, mas na verdade, para quem interroga, eles já trazem um sinal negativo e caracterizam a “Virgem” que apareceu a Chiara como uma figura diabólica. Da mesma forma, fica evidente como cada elemento das respostas de Chiara se presta a ser traduzido em conotações de caráter demoníaco (a homenagem, o oferecimento do primogênito, e assim por diante); tanto que, por trás das palavras da acusada, não é difícil captar as ressonâncias específicas que elas deviam ter no ânimo do juiz. Mas a complexa relação que se determina no andamento do interrogatório não se esgota aí. Viu-se como Chiara se adequa às perguntas do padre-vigário e segue docilmente as pistas, decerto também tentando se salvar; mas é notável a correspondência que as sugestões do juiz encontram no ânimo da acusada — correspondência visível até na ingênua espontaneidade de certas respostas (a Virgem aparece dizendo: “Eu sei dizer que os castiguei”). Longe de ser um mero expediente de salvação, essa Virgem, aparição seja divina ou diabólica, mostra ter raízes profundas no ânimo de Chiara. Mesmo que não fosse assim, o depoimento evidentemente teria (enquanto “inventado”, isto é, insincero) um interesse precioso, fornecendo indicações indiretas mas valiosas sobre grandes áreas da piedade popular nesse período; no entanto, no dramático diálogo, ou confronto, entre a feiticeira e o inquisidor, não há apenas isso. É que, no relato de Chiara Signorini, é difícil separar aquilo que ela “inventa” na esperança de encontrar uma saída qualquer e daquilo em que, pelo contrário, acredita ou gostaria de acreditar — como uma Virgem protetora, de formas humanas, tal como ela pode concebê-la, que venha remediar e vingar os males que lhe são feitos, aliviando-a em sua vida infeliz e miserável.

6. Em 9 de fevereiro recomeçam os interrogatórios da acusada. É claro que, para o frade Bartolomeo, a natureza das miraculosas intervenções de Nossa Senhora está enfim perfeitamente esclarecida, uma vez que não há mais perguntas a respeito. Depois de uma curtíssima contestação em que Chiara nega todas as acusações, decide-se passar à tortura. Mas, logo que é conduzida “coram tormentis et ad cordam ligatam” [diante da tortura e amarrada por uma corda],⁴¹ ela confessa: admite ter dito que a cura de Margherita Pazzani estava em suas mãos, e, “soluta a corda” [desamarrada], continuou narrando o malefício a que recorreu contra sua antiga patroa.⁴² Mas o padre-vigário quer saber mais, e:

interrogata si habuit responsum a diabolo super infaturanda et malleficianda domina Margarita Pazana, respondit quod diabolus ei apparuit in forma adolescentis postquam fecerat predictam coniurationem, et interrogavit ipsam Claram ut sibi diceret quidnam vellet, quia eum diabolum coniuraverat; et ipsa Clara respondit diabolo quod vellet quod malleficiaret dominam Margaritam Pazannam, eo quia ipsa domina Margarita ipsam Claram expulerat ex possessione sua [interrogada sobre se tinha resposta do diabo quanto a prejudicar e enfeitiçar a senhora Margherita Pazzani, respondeu que o diabo lhe apareceu em forma de adolescente após ter ela feito a dita conjuração, e perguntou-lhe o que queria, por que o conjurara; e Chiara respondeu ao diabo querer que enfeitiçasse a senhora Margherita Pazzani, porque esta a expulsara de sua propriedade].⁴³

Assim, as perguntas se sucedem segundo a técnica já vista, isto é, sugerindo implicitamente à acusada o conteúdo da resposta:

Interrogata se diabolus promissit ei hoc facere dummodo ipsa Clara adoraret eum, et si ipsa Clara adoravit eum prout diabolus ipse petierat, respondit quod diabolus requisivit a se Clara ut adoraret eum, quod et ipsa fecit procidens genuflexa in tera ante eum, et dicit quod fecisset omnia dummodo consequeretur intentum suum de malleficio dicte domine Margarite. Interrogata si diabolus reversus fuit ad eam dicens quod percuserat dictam dominam Margaritam et malleficiaverat eam, respondit quod diabolus dixit ei Clara quod fecerat quod iusserat et malleficiaverat dictam dominam Margaritam, et specialiter dixit ei quod ligaverat ei domine Margarite brachia et tibias [Interrogada sobre se o diabo lhe prometeu fazer isso, contanto que o adorasse, e se o

adorasse como ele pedira, respondeu que o diabo lhe pediu que o adorasse, o que ela fez, prostrando-se de joelhos diante dele, e disse que faria tudo, contanto que conseguisse o seu intento de enfeitiçar a senhora Margherita. Interrogada sobre se o diabo voltou a ela, dizendo que ferira a senhora Margherita e a enfeitiçara, respondeu que o diabo lhe disse que fizera o que ordenara e enfeitiçara a senhora Margherita, dizendo especialmente que entrevara os braços e as pernas da senhora Margherita].⁴⁴

Assim termina a sessão: devido ao avançado da hora, a continuação do interrogatório é adiada para o dia seguinte.⁴⁵

Mas no dia seguinte, 10 de fevereiro, mal o padre-vigário pede a Chiara que confirme a confissão feita na noite anterior, a mulher nega tudo, afirmando “quod nihil eorum que dixit verum est, sed omnia dixit pre timore tormentorum” [que nada do que disse é verdadeiro, mas que tudo disse por temor da tortura].⁴⁶ Os juizes, “ex hoc cognoscentes ipsam esse impenitentem” [reconhecendo, através disso, ser ela impenitente], submetem-na novamente à tortura, e Chiara “cum esset levata a tera per quattuor cubitus et clamaret pre doloribus” [sendo erguida a quatro côvados do solo e gritando de dor], mesmo continuando a negar que tivesse posto um malefício junto à porta da casa de Margherita Pazzani, admite

quod coniuravit demones eo modo quo in externo processu habetur; item quod aparuti sibi diabolus tunc in forma pueri, qui requisivit ab ea ut eum adoraret, quod et ipsa Clara fecit et iussit ipsi diabolus... ut iret ad malleficiandum dominam Margaritam Pazannam [que conjurou demônios do modo que consta no processo; além disso, que o diabo lhe apareceu então em forma de criança, e lhe pediu que o adorasse, o que Chiara fez, e ordenou ao diabo... fosse enfeitiçar a senhora Margherita Pazzani].⁴⁷

“Deposita a tormentis” [retirada da tortura] e levada a uma sala vizinha à de tortura, Chiara confirma tudo que confessara “super cordam” [amarrada], acrescentando que

quando rogavit diabolum sibi aparentem tempore quo coniurabat eum veniret et sanaret ipsam dominam Margaritam, prout promississet, tunc diabolus ei Clara aparens dixit ei hec verba: “Adorame che io farò guarire madonna Margarita, et te farò tanto

ben".⁴⁸ [quando rogou ao diabo, que lhe aparecia no tempo em que o conjurava, que viesse e curasse a senhora Margherita como prometera, o diabo, aparecendo a Chiara, disse a ela estas palavras: "Adora-mê que eu farei sarar a senhora Margherita, e te farei muito bem"]⁴⁹

7. Deter-se tão minuciosamente nessa monótona sucessão de confissões arrancadas pelo medo à tortura, seguidas de outras tantas retratações igualmente precisas, poderá parecer inoportuno. Mas a tortura, na realidade, não faz senão propor novamente, de forma exacerbada, a característica essencial do processo por feitiçaria. Por mais óbvio que seja, não será inútil lembrar que uma enorme parcela dos inquisidores acreditava na realidade da feitiçaria, assim como muitíssimas feitiçarias acreditavam naquilo que confessavam perante a Inquisição. No processo tem-se, em outras palavras, um encontro em diferentes níveis entre inquisidores e feitiçarias, enquanto partícipes de uma visão comum da realidade (que implica a presença cotidiana do demônio, a possibilidade de se manter relações com ele, e assim por diante). Mas, até porque esse encontro acontece em níveis diferentes, existe sempre (mesmo quando a acusada é — como acontece muitas vezes, mais do que se supõe — realmente uma feitiçaria, que invoca o demônio nos seus sortilégios) uma espécie de hiato entre as crenças da acusada e as do juiz: um hiato que este, geralmente de boa-fé, procura preencher recorrendo também, se necessário, à tortura. Ao mesmo fim visa a insidiosa técnica de interrogatório que vimos em ação: a técnica que tende a arrancar do acusado aquilo que o inquisidor crê firmemente ser a verdade. Assim, nas confissões das feitiçarias, freqüentemente criam-se sobreposições de determinados esquemas — teológicos, conceituais etc. — por parte dos juizes; e essas sobreposições terão de ser levadas em conta, para se tentar esclarecer a fisionomia real da feitiçaria popular (distinta da feitiçaria "cultu" dos tratados de demonologia).⁴⁹

Também no caso de Chiara Signorini tem-se uma claríssima tentativa, por parte do juiz, de fazer coincidir a confissão da acusada com a verdade que ele já detém. Como não há outro caminho, recorre-se à tortura, e a feitiçaria confessa, só para retirar tudo

no dia seguinte e depois voltar novamente à versão primitiva. Um idêntico alternar-se de confissões e retratações se verifica no interrogatório seguinte (15 de fevereiro). Chiara começa confirmando tudo o que admitira nos dois interrogatórios precedentes "quando fuit... exposita ad tormenta" [quando foi... exposta à tortura]; mas depois nega tudo, "dicens quod omnia que dixerat in illis duobus processibus dixit instigante diabolo, non autem quia vera essent" [afirmando que tudo o que dissera naqueles dois processos, disse por instigação do diabo, não, porém, porque fosse verdade].⁵⁰ Submetida novamente à tortura, "prius quidem constanter negabat se quicquam fecisse vel dixisse eorum que prins confessa fuerat" [primeiro negava firmemente que tivesse feito ou dito quaisquer das coisas que antes confessara]. Enfim, interrogada por Tommaso Forni, "an diabolus sibi apparuerit et eum adoraverit, respondit quod sic" [se o diabo aparecera a ela e se o adorara, respondeu que sim]; voltam então, ampliadas, as admissões precedentes.

É evidente que as confissões da acusada se devem exclusivamente à tortura; e, no entanto, se enganaria quem por isso decidisse não levá-las em conta. Antes de mais nada, elas constituem claramente um precioso documento indireto das crenças e tradições populares (pense-se, por exemplo, no pormenor — não casual e tampouco arbitrário, a ponto de aparecer em todas as três confissões — do diabo que aparece sob a forma de rapaz ou menino). Mas, além disso, se se comparam as respostas de Chiara sobre as miraculosas aparições de Nossa Senhora com as referentes ao diabo, notam-se concordâncias significativas. As duas narrações são constituídas — por assim dizer — dos mesmos elementos (aliás, simplicíssimos), ainda que o resultado final venha a ter sinais opostos. Comparem-se as seguintes passagens:

Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa Beata Virgo ei aparuit... et ei loquuta est dicens: "Fiola mihi non havere pensare che la guarirà... va pur dreto pregando gaiardamente" [Uma vez, quando orava pela senhora Margherita, a Santa Virgem apareceu a ela... e falou-lhe, dizendo: "Filha minha, não te preocupes que ela vai sarar... segue pois rezando alegremente"]⁵¹... quando rogavit diabolus sibi aparentem tempore quo coniurabat eum ut veniret et sanaret ipsam dominam

Margaritam... tunc diabolus ei Clare aparens dixit ei hec verba: "Adora-me che ia farò guarire madonna Margarita, et te farò tanto ben". [quando pediu ao diabo, que apareceu a ela no tempo em que o conjurara, que viesse e curasse a senhora Margherita... então o diabo, aparecendo a Chiara, disse-lhe estas palavras: "Adora-me que eu farei sarar a senhora Margherita, e te farei muito bem"].⁵²

(Nostra Domina) aparebat sibi Clare et promittebat vindicare et de facto vendicavit eam contra plures iniuriantes sibi, et aparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: "Io te so dire che io li ho castigà"; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri;⁵³... et... apparuit ei diabolus in forma pueri parvi, dicens: "Quidnam vis a me? Quia me vocasti?" cui illa: "Volo ut ulciscaris iniurias meas contra dominam Margaritam Pazannam"... Deinde... reversus diabolus ad eam, dixit ei quod dictam dominam Margaritam malleficiaverat. Quoniam autem promissit se velle eam sanare, iterum invocavit demones, et diabolus ei in predicta forma aparens dixit ei: "Quid vis a me?" cui illa Clara dixit: "Vollo ut cures dominam Margaritam, quia promissit mihi ea que volebam"; et diabolus dixit: "Io sum contento, et farò por tanto bene" vel similia verba, promittens eam sanare sicut de facto accidit [(Nossa Senhora) aparecia a ela e prometia vingá-la e de fato vingou-a contra muitas injuriantes, e aparecendo-lhe depois dizia estas palavras ou outras semelhantes: "Eu sei dizer que os castiguei"; e conclui que Chiara rogava a Nossa Senhora que curasse enfermos; ... e... apareceu-lhe o diabo na forma de um menino pequeno, dizendo: "Que queres de mim? Por que me chamaste?". Ao que ela respondeu: "Quero que me vingues contra ofensas da senhora Margherita Pazzani"... Então o diabo, voltando a ela, disse que enfeitiçara a senhora Margherita Pazzani. Visto, porém, que prometeu tentar curá-la, de novo invocou demônios, e o diabo, aparecendo na forma mencionada, disse-lhe: "Que queres de mim?". Ao que ela respondeu: "Quero que cures a senhora Margherita, porque prometeu a mim o que eu queria"; e o diabo disse: "Eu estou contente, e farei mesmo muito bem", ou palavras semelhantes, prometendo curá-la, o que de fato aconteceu].⁵⁴

... et... ipsa Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se [...e... a Santa Virgem pediu-lhe que a adorasse, o que Chiara fez, e adorou-a, beijando o solo e curvando-se]...;⁵⁵ ... et ille (diabolus) respondit: "... Volo ut me adores"; quod

et ipsa Clara statim fecit, procedens in terra ante eum osculans terram [... e ele (o diabo) respondeu: "...Quero que me adores", o que Chiara fez imediatamente, lançando-se por terra diante dele e beijando o solo].⁵⁶

Ao examinar essas concordâncias, é necessário, sem dúvida, levar em conta a maneira como os interrogatórios foram conduzidos: a identidade entre as duas aparições de Chiara, Nossa Senhora e o demônio, está continuamente presente para quem a interroga, e com perguntas apropriadas ele procura fazer com que as duas imagens se encaixem. É significativo que, no interrogatório de 15 de fevereiro, ele pergunte "si donavit animam et corpus suum diabolo, et animam filiorum et viri sui" [se doou sua alma e seu corpo ao diabo, bem como as de seus filhos e a de seu marido] (é de se lembrar que Chiara havia declarado ter-se oferecido de corpo e alma à Virgem, induzindo o marido e os filhos a fazerem o mesmo); mas a resposta, dessa vez, não é a desejada ("respondit quod animam suam et filiorum et mariti dedit diabolo, non autem corpus suum" [respondeu que deu a sua alma, as de seus filhos e a do marido, não, porém, o seu corpo]).⁵⁷ Contudo, para além das coincidências de elementos particulares nos relatos das suas aparições, o que mais importa é uma identidade substancial, que se explica somente com a adesão de Chiara ao que ela conta. A Virgem que apareceu a Chiara identifica-se realmente com o diabo; mas isso, que para o padre-vigário explicava-se com o pacto que ligara a feiticeira ao demônio para sempre, tem para nós um significado diferente e mais profundo. A divindade, como Chiara pode concebê-la e venerá-la, é uma divindade que intervém para livrá-la de suas angústias, ora lançando um malefício sobre os patrões que a expulsaram, ora curando-os para fazer com que ela volte à herdade deles; e não importa que seja uma divindade celeste ou demoníaca. A convergência da religião ortodoxa e da religião demoníaca sobre um mesmo plano de religiosidade elementar mostra, com uma clareza totalmente luminosa, como podia ser estreito o limite que as separava no ânimo dos fiéis, especialmente em zonas rurais onde a fé religiosa freqüentemente se mesclava com elementos supersticiosos ou mesmo resíduos pré-cristãos.⁵⁸

Numa situação de isolamento, desconforto extremo, miséria absoluta, a invocação do demônio podia se apresentar como a única saída. A última confissão de Chiara Signorini, que resume, ampliando-as, as precedentes, mostra tudo isso com uma evidência quase paradigmática.

8. É dia 20 de fevereiro. Chiara apresenta-se “propria sponte” [voluntariamente] e afirma querer confessar “omnia quecumque fecit toto tempore vite sue circa mallefitia, et circa omnia que pertinent ad superstitiones diabolicas” [tudo o que fez durante toda a sua vida no que se refere a feitiços e a superstições diabólicas]. Eis a sua narrativa:

Et primo dicit quod cum semel esset quasi desperata eo quia expulsa fuerat de possessione domine Margarite Pazanne, et paupertate maxima ob hoc gravaretur, quotidie et omni hora diabolum invocabat. Semel igitur, dum herbas incideret in campo et desperata invocaret diabolum, factus est coram illo puer quidam etatis, ut ipsa putatur, duodecim anorum; et interrogans ipsam Claram cur esset sic desperata, et audita causa ab ea, intulit: “Comenda te diabolo, quia ipse te adiuvabit”. Ipsa Clara respondit quod se comendabat diabolo, et quod faceret quod sibi vellet dummodo ulcisceretur eam contra dominam Margaritam Pazannam; et ipse diabolum in forma pueri dixit ei Clare: “Ego sum diabolum quem rogas. Si me vis facere quod rogasti, adora me”; que Clara procidens in terram, genuflexa adoravit eum. Et intulit etiam diabolum: “Vollo ut dones mihi animam tuam”; et ipsa Clara respondit: “Ego sum contenta dare tibi animam meam post mortem meam, dummodo facias quod desidero”. Et abiit diabolum, ut ipsa Clara dicit; et inde a mense vel circa reversus diabolum in eadem forma, dixit sibi: “Ego adimplevi desiderium tuum et malleficiavi dominam Margaritam Pazannam ligans ei pedes et tibias”; que Clara respondit: “Gratias ago tibi, quoniam bene fecisti”; et iterum adoravit eum ad requisitionem ipsius diaboli. Et inde iactavit se ipsa Clara coram pluribus et pluries, dicens quod ipsa domina Margarita numquam poterit sanare nisi ipsa vellet (hoc enim ipsa Clara dicit constituta in iudicio quod sibi promissum fuerat a diabolo); propter que et similia verba convenirent cognati ipsius domine Margarite, rogantes ipsam Claram ut dignaretur eam sanare, promittentes multa; et semel convenirent eam in domo domine Margarite, et sub scriptura facta per

Bernardinum Cantú promiserunt eam inducere in possessionem predictam et dare multa alia, ut patet in illa scriptura facta coram testibus, si vellet ipsam sanare ante festum Natalis. Quod ipsa Clara pro certo se facturam promissit, ut patet in illa scriptura. Et dicit ipsa Clara quod reddiens domum, iterum invocavit diabolum, qui apparens ei dixit diabolum: “Quid vis?” et ipsa Clara respondit: “Ego vollo ut sanes dominam Margaritam Pazannam”; qui diabolum dixit: “Ego sanabo in termino quindecim dierum, dummodo me adores et dones animam tuam”, quod et ipsa Clara fecit. Interim dicit quod antequam esset sanata illa a diabolo, venit Paulus Magnanus ad ipsam Claram rogans eam ex parte domine Margarite ut vellet cito eam sanare, quia male se habebat; et ipsa Clara respondit dicto Paulo Magnanno hec verba: “Va por che l'andarà zobia per tuto sanna, et la farò ballare”. Hoc autem dicit ipsa Clara se precognovisse ex revelatione diaboli: et sic evenit. Ambulavit enim ipsa domina Margarita, ut ipsa Clara auditur dicere, sicui e promisserat. Post hec dicit ipsa Clara quod quia domina Margarita nolluit servare pacta sibi promissa, ipsa Clara magis desperata quam prius invocavit diabolum, qui apparens sibi Clare in domo Ludovici Denne in camera sua, in forma pueri parvi dixit sibi: “Quid vis a me?” et illa respondit hec verba: “Io te prego che tu torne madonna Margarita Pazanna in quello termino che l'era prima che tu la guarise, et mi te observarò la promissa facta” (intelligens de donatione anime sue); qui diabolum dixit sibi: “Adora me”; et sic ipsa Clara adoravit eum, et dicit quod statim ipsa domina Margarita in pristinam infirmitatem reddiit, ut diabolum promisserat se facturum [E em primeiro lugar disse que, estando quase desesperada porque fora expulsa da propriedade pela senhora Margherita Pazzani e por isso padecia extrema pobreza, invocava o diabo todos os dias a todas as horas. Certa vez, quando colhia ervas no campo, desesperada invocou o diabo, e este surgiu diante dela como uma criança de doze anos, segundo ela própria estimou; e, perguntando a Chiara por que estava tão desesperada e ouvindo a causa, concluiu: “Encomenda-te ao diabo, porque ele te ajudará”. Chiara respondeu que se encomendaria ao diabo e que faria o que ele quisesse, contanto que a vingasse da senhora Margherita Pazzani; e o diabo com forma de criança disse a Chiara: “Eu sou o diabo que pedes. Se queres que eu faça o que pediste, adora-me”; Chiara, então, prostrando-se de joelhos, adorou-o. E o diabo acrescentou: “Quero que me does a tua alma”; e Chiara respondeu: “Estou disposta a te dar minha alma após a minha morte, contanto que faças o que desejo”. E o diabo partiu, se-

gundo disse a própria Chiara; e, voltando em um mês aproximadamente, na mesma forma, disse-lhe: "Cumprido o teu desejo e enfeitei a senhora Margherita Pazzani, entrevendo-lhe os pés e as pernas"; ao que Chiara respondeu: "Rendo graças a ti, porque agiste bem"; e novamente, a pedido do diabo, adorou-o. E então Chiara jactou-se diante de muitas pessoas e muitas vezes, dizendo que a senhora Margherita Pazzani jamais poderia se curar a menos que ela quisesse (Chiara disse em juízo que se prometera ao diabo); por causa dessas palavras e de outras semelhantes, vieram a ela os parentes da senhora Margherita, rogando-lhe que se dignasse a curá-la, prometendo-lhe muitas coisas; e uma vez levaram-na à casa da senhora Margherita e, em documento escrito por Bernardino Cantú, prometeram introduzi-la na dita propriedade e dar-lhe muitas outras coisas, como está exposto naquele documento feito perante testemunhas, se a curasse antes do Natal. Chiara prometeu como coisa certa que o faria, como está exposto naquele documento. E disse que, voltando à sua casa, invocou novamente o diabo, que, aparecendo, disse-lhe: "Que queres?" E Chiara respondeu: "Quero que cures a senhora Margherita Pazzani"; o diabo disse então: "Eu a curarei no prazo de quinze dias, contanto que me adores e me does tua alma", o que Chiara fez. Entretanto, Chiara disse que, antes que a senhora Margherita estivesse curada pelo diabo, Paolo Magnano veio a ela, rogando-lhe da parte da senhora Margherita que a curasse imediatamente, porque passava mal; e Chiara respondeu ao citado Paolo Magnano com estas palavras: "Vai que ela estará animada, totalmente curada, e a farei dançar". Isso, porém, Chiara disse ter previsto por revelação do diabo, e assim aconteceu. Pois a senhora Margherita voltou a andar, como Chiara ouviu dizer, segundo lhe prometera. Depois disso, Chiara disse que, como a senhora Margherita não quisesse cumprir o que prometera, mais desesperada do que antes invocou o diabo, que, aparecendo a ela na casa de Ludovico Denne, em seu quarto, na forma de um menino pequeno, disse-lhe: "Que queres de mim?"; e ela respondeu com estas palavras: "Rogo-te que faças com que a senhora Margherita Pazzani volte àquelas condições em que estava antes que a curasses, e eu cumprirei a promessa feita a ti" (referindo-se à doação de sua alma); então o diabo lhe disse: "Adora-me"; e Chiara o adorou, e disse que a senhora Margherita imediatamente recaiu na antiga enfermidade, como o diabo prometera que faria].⁵⁹

9. Com essa confissão, o quadro parece enfim completo. Em dois pontos, porém, ambos de notável importância, o padre-vigário não conseguiu fazer aderir a confissão de Chiara à sua própria construção ideológico-doutrinal. Antes de mais nada, na confissão que acabamos de citar, não se alude às miraculosas aparições da Virgem. Ora, mesmo que o frade Bartolomeo pudesse não ter dúvidas quanto à sua natureza diabólica, ainda assim continuavam a constituir, na falta de uma admissão explícita por parte de Chiara, um elemento contraditório no interior do processo. Em segundo lugar, se na confissão da acusada aparecem as invocações ao diabo e o oferecimento da própria alma, falta, porém, o coroamento da atividade das feiticeiras, o sabá, com tudo o que ele implica — conúbio com o diabo, profanação dos sacramentos, apostasia da fé e do batismo. Quanto a este segundo ponto, Chiara, interrogada "si ivit ad cursum et si concubuit cum diabolo et si donavit diabolo aliquod animal pro sacrificio et si abusa fuerit aliquo sacramento ad requisitionem diaboli et si negaverat fidem et baptismum" [se manteve intercurso, e se deitou-se com o diabo, e se ofereceu ao diabo algum animal em sacrifício, e se abusara de algum sacramento a pedido do diabo, e se renegara a fé e o batismo], já respondera que "nihil horum fecit sed tantum ea que supra dixit" [nada disso fez, mas apenas o que relatou acima] (interrogatório de 15 de fevereiro).⁶⁰ Mas tampouco na questão das aparições de Nossa Senhora o padre-vigário consegue lograr uma satisfação. Interrogada "si diabolus apparuit sibi in carcere" [se o diabo lhe apareceu no cárcere], Chiara responde em primeiro lugar que o diabo lhe apareceu "in forma pueri parvi in nigris vestibus inducti" [na forma de um menino pequeno vestindo roupas negras], exortando-a a se matar "quoniam alias combureretur ab Inquisitore" [porque, de outro modo, seria queimada pelo Inquisidor].⁶¹ O juiz insiste, quer saber "si alias apparuit sibi diabolus in carcere" [se o diabo lhe apareceu no cárcere outra vez]; e finalmente Chiara responde que "in principio audivit quendam vocem dicentem sibi: 'Sta pur forte, io farò bem che non te faran adispiacere'" [no princípio ouviu uma voz dizendo-lhe: "Fica firme, cuidarei que não te façam mal"], acrescentando que

“estimabat esse Nostram Dominam” [julgava ser Nossa Senhora] e que “pluries apparuit sibi Nostra Domina in vestibus albis inducta” [muitas vezes Nossa Senhora lhe apareceu em vestes brancas].⁶² É evidente que a feiticeira foi vencida, mas nem agora é esta a resposta desejada.

Tudo isso é de se ressaltar, na medida em que delimita o que se disse acerca da influência do juiz sobre as respostas da acusada, mediante a técnica do interrogatório e a tortura. Tal influência existe, e seria ingênuo negar o seu alcance; no entanto, em alguns casos como esse, ela não consegue fazer com que a feiticeira renuncie a tudo, à vontade do inquisidor, de modo que se pode dizer que a confissão da acusada acaba por constituir uma espécie de compromisso entre a própria acusada e o juiz. De fato, nela encontramos tanto as sobreposições introduzidas por este último (que viemos indicando uma a uma) quanto elementos que refletem uma situação local (tal como a ausência do sabá, verificável na maioria dos processos modenenses da época), que, portanto, escapam às sistematizações doutrinárias dos tratados de demonologia.

A confissão de Chiara se encerra com uma declaração de arrependimento. Ela pede perdão, diz-se pronta a aceitar as penitências que lhe serão impostas pelos juízes e afirma que:

licet antequam esset in manibus Inquisitorum iterum invocasset diabolum ad sanadas dictas mulieres si sibi promisissent ea que ipsa desiderabat, modo tamen dicit quod de cetero propter quamcumque rem mundi demonem non invocabit, nec talibus malleficiis operam dabit [embora antes de estar nas mãos dos Inquisidores de novo invocasse o diabo para curar as mulheres mencionadas, se lhe promettessem o que desejava, disse, todavia, que não invocará o demônio por qualquer outra coisa do mundo, nem se empenhará em tais feitiços].⁶³

Esse arrependimento, “ainda que tardio”, salva a vida de Chiara Signorini. Os juízes reunidos afirmam que, enquanto “hereticam, idolatram et apostatam a fide... secundum leges esse conremandam igne” [herética, idólatra e apóstata da fé... segundo as leis, deveria ser queimada]; no entanto, “quia penitens est, licet sero, donata ei vita” [como se arrependeu, embora tardiamente,

é-lhe concedida a vida], decretam que ela deve terminar os seus dias no cárcere,⁶⁴ e em 24 de fevereiro de 1519 condenam-na “à prisão perpétua, e por dita prisão designam-lhe toda a circunscrição do hospital da Casa de Deus situado na cidade de Módena, a serviço dos pobres do hospital”.⁶⁵ Assim termina o processo de Chiara Signorini.

10. Como já se acenava, o processo aqui examinado parece permitir uma comprovação — ainda que parcial e limitada — da existência de alguns problemas e nexos, certamente não inéditos, mas até agora postos com pouco fundamento. De modo mais geral, ele pode lançar uma certa luz sobre a natureza da relação, que se concretizava dramaticamente no processo, entre feiticeiras e inquisidores — e assim fornecer uma indicação para a leitura de tal tipo de fonte. Também desse ponto de vista o caso de Chiara Signorini, mesmo nos seus aspectos irredutivelmente individuais, pode assumir um significado de certa forma paradigmático.

DE A. WARBURG A E. H. GOMBRICH

NOTAS SOBRE UM PROBLEMA DE MÉTODO

O aparecimento quase simultâneo dos textos de A. Warburg, de uma seleção das conferências de F. Saxl e do livro mais recente de E. H. Gombrich — isto é, dos dois criadores da Biblioteca, depois Instituto Warburg, e do seu atual diretor — em tradução italiana,¹ evidentemente não é casual. Essa convergência de programas editoriais (e é de se lembrar também as duas coletâneas de E. Panofsky publicadas há alguns anos)² indica uma nítida vontade de atualização cultural; procura-se dar ao leitor italiano não-especializado a possibilidade de se informar sobre os problemas e métodos de Aby Warburg e do grupo de estudiosos que reivindicam seu nome. É um propósito corretíssimo; mas é preciso fazer de imediato algumas observações. Em primeiro lugar, a própria palavra “atualização” assumiu, entre nós, uma conotação muitas vezes frívola ou superficial: atualizamo-nos apressadamente, e tudo continua como antes. Além disso, os primeiros textos de Warburg datam da última década do século passado, e o início da atividade de Saxl e Panofsky, de há cerca de cinquenta anos (é diferente o caso de Gombrich, que pertence em certo sentido à segunda geração de warburguianos). Isso, naturalmente, não tem nenhuma importância para quem se coloca o problema do valor intrínseco dos métodos adotados por esses estudiosos; mas é muito relevante para quem queira reivindicá-los em nome da moda e da “atualidade”. “Descobrir” hoje o valor de Warburg

e dos seus amigos e continuadores seria certamente um pouco ridículo.

Mas, para falar em “método warburguiano”, é preciso antes de mais nada pôr-se de acordo quanto às suas características específicas, esclarecer como e até que ponto a obra de Warburg foi levada à frente por seus seguidores. É necessário, portanto, como escreveu a saudosa G. Bing na sua bela introdução à tradução italiana dos textos de A. Warburg, redescobrir a verdadeira fisionomia desse estudioso, que procurou, ainda em vida, anular-se atrás da imagem da sua única obra realmente acabada: a Biblioteca fundada em Hamburgo, depois transferida para Londres por Saxl no início das perseguições raciais, e transformada no atual Warburg Institute.³ Seu programa — o estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica — interessa tanto aos medievalistas como aos historiadores da Antiguidade ou do Humanismo; para percebê-lo, basta folhear os anais dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg e do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, ou os volumes das séries respectivas de *Studien* e *Studies*. Algumas iniciativas, como a edição do *Corpus Platonikum Medii Aevi*, falam por si sós. Aqui, porém, não nos ocuparemos da atividade do Instituto, que consideraremos conhecida,⁴ mas simplesmente de um problema de método, muito circunscrito, que foi central nas pesquisas e reflexões de Aby Warburg, retomado, e de várias formas resolvido, por seus continuadores: a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas.

I.

No perfil de Saxl, oportunamente inserido no apêndice da atual coletânea italiana, Bing descreve o primeiro encontro, ocorrido em 1911, entre o jovem estudioso, que havia começado a se interessar por problemas ligados à astrologia, e Aby Warburg. Saxl, de início desconfiado diante do luxo da aristocrática casa hamburguesa, ouviu com entusiasmo cada vez maior Warburg

falar de suas pesquisas sobre a transmissão das figuras astrológicas na Antiguidade tardia.

... Deu-se conta de que estava diante de um homem cuja experiência era muito mais profunda e engajada do que a sua, e as pequenas tentativas feitas por ele naquele campo pareceram-lhe extremamente superficiais. Mas, ao dizer: “Talvez eu pudesse lhe deixar todo o meu material ... o senhor poderia aproveitá-lo muito melhor que eu”, Warburg deu uma resposta que Saxl nunca mais esquecerá: “Os problemas não se resolvem passando-os para os outros”.⁵

Esse fortíssimo sentido do vínculo entre a vida e a obra do estudioso nos impressiona tão logo nos aproximamos da figura de Warburg. As vicissitudes de sua biografia compõem-se retrospectivamente como etapas de um destino. A repentina decisão de empreender, ainda jovem, uma viagem entre os índios pueblos do Novo México — um “desvio”, aparentemente — colocou-o em contato com um mundo de emoções primitivas e violentas que, a seguir, influenciou sua interpretação acerca da Antiguidade clássica e do Renascimento.⁶ O estudo da astrologia e da magia nos séculos xv e xvi se entrelaçou dramaticamente à loucura em que mergulhou por muitos anos — como se o esforço para dominar racionalmente essas forças ambíguas, ligadas em parte à ciência, em parte a um mundo obscuro e demoníaco, exigisse uma trágica compensação no plano biográfico.⁷ Warburg podia falar sem nenhum exagero, ao concluir o último texto publicado durante sua vida, composto nos anos da doença — “Adivinhação antiga pagã em textos e imagens da época de Lutero” (1920) —, de “obediência ao problema que nos domina (para mim é o da influência dos antigos)” (*O renascimento do paganismo antigo*, p. 364). A nova ordem que Bing quis dar à edição italiana dos textos warburguianos — por seqüência cronológica, e não por problemas tratados, como na edição alemã — permite ao leitor entender a história dessa “obediência”, a investigação obstinada do problema que havia atormentado Warburg desde a juventude.⁸

Sem dúvida, o sentido do seu trabalho, e da novidade dele, penetrou em Warburg apenas lentamente. Na exposição feita du-

Antigo

rante o congresso internacional de história da arte realizado em Roma em 1912 (isto é, numa circunstância de certa forma excepcional na vida desse estudioso sempre alheio às honras mundanas e acadêmicas),⁹ Warburg, antes de apresentar aos estudiosos ali reunidos um dos grandes ensaios de sua maturidade, “Arte italiana e astrologia internacional do palácio Schifanoja de Ferrara”, traçou um rápido balanço das pesquisas empreendidas, a começar pela tese de doutoramento sobre temas botticellianos. Na tentativa de responder à pergunta que já nos é conhecida — “o que significa a influência dos antigos para a civilização artística do primeiro Renascimento?” —, Warburg detivera-se, também por influência de *O problema da forma* de A. Hildebrand,¹⁰ sobre a representação do movimento do corpo, cabeleiras e vestes nas figuras do *Quattrocento* florentino. A descoberta de que os artistas do período remontavam invariavelmente, para as representações do movimento, às obras da Antiguidade clássica, foi aprofundada nos ensaios posteriores. O recurso aos “superlativos abertamente antigos da linguagem mímica” (*O renascimento*, cit., p. 249) apareceu aos poucos a Warburg, não como uma solução de problemas meramente formais, mas enquanto sintoma da orientação emocional transformada de toda uma sociedade. Ao mesmo tempo, a investigação do significado desses empréstimos à Antiguidade clássica, feitos pela arte renascentista, fez com que Warburg modificasse sua visão da própria Antiguidade. Esse duplo enriquecimento da formulação inicial aparece muito nitidamente no ensaio sobre “Dürer e a Antiguidade italiana” (de 1905, doze anos depois do primeiro ensaio sobre Botticelli). Aqui, pela primeira vez, o uso da “mímica intensificada” é visto como um recurso a “fórmulas do patético” (*Pathosformeln*), “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento” (p. 197). A elas recorria-se “sempre que se tratava de romper os vínculos impostos pela Idade Média à expressão” em todos os sentidos do termo (p. 199), mesmo que por vezes essa ruptura terminasse por se traduzir numa solução de compromisso. Assim, o mercador florentino Francesco Sassetti, ao redigir seu testamento em 1488, às vésperas

de uma viagem que se anunciava cheia de perigos, inseriu uma alusão à deusa Fortuna — “medida”, escreve Warburg, “do mais alto grau de tensão das energias”, junto a uma “formulação figurativa do compromisso entre a confiança ‘medieval’ em Deus e a autoconfiança do homem renascentista” (p. 238).¹¹ De um dado formal (a representação do movimento das vestes e cabeleiras), Warburg remontou às atitudes fundamentais da civilização renascentista, vista, seguindo os passos de Burckhardt, na sua oposição radical à Idade Média. Mas a Antiguidade, que oferecia generosamente à sociedade florentina do final do século xv o tesouro das suas expressões-limite estilizadas, não era para Warburg a Antiguidade apolínea dos classicistas, mas uma Antiguidade embebida de “*pathos* dionisiaco” (p. 210 e, sobretudo, p. 307). Não é preciso ressaltar o quanto essa visão de Warburg devia a Nietzsche. Através da noção de *Pathosformeln*, as representações dos mitos legadas pela Antiguidade eram entendidas como “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores ... procuravam os traços permanentes das condições mais profundas da existência humana”¹² — segundo a interpretação da mímica e dos gestos como vestígios de violentas paixões experimentadas no passado, sugerida a Warburg pelo livro, de Darwin, *The expression of the emotions in men and animals* (1872).¹³ Essas “fórmulas do patético” podem ser consideradas, como escreve Bing, autênticos e verdadeiros *topoi* figurativos; e seria de se perguntar, a propósito, a relação que ligou A. Warburg a E. R. Curtius — o qual dedicou a Warburg a sua maior obra, centrada justamente no tema da transmissão dos *topoi* retóricos clássicos para a literatura medieval.¹⁴

Havíamos falado de um testamento. Como se sabe, para resolver o problema do significado que a arte da Antiguidade teve para a sociedade florentina do século xv, Warburg serviu-se de uma documentação no mínimo variada, ou melhor, visivelmente heterogênea. Testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros — como escreve Bing, Warburg ensinou “que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância”,¹⁵

talvez catalogados entre as “curiosidades” capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes. Dessa forma, Warburg quis reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada — a sociedade florentina da segunda metade do século xv. Com muita sutileza, Bing acentua que Warburg, nesse contexto, serviu-se em várias ocasiões de uma das palavras-chave de Burckhardt: a “vida” (sem nenhuma complacência irracionalista, bem entendido).¹⁶ Mas, em outro sentido, Warburg reconheceu sua dívida para com Burckhardt e, ao mesmo tempo, manifestou a ambição de prosseguir, de certa forma, com a obra. Nas observações preliminares do ensaio “Arte do retrato e burguesia florentina”, ele observou que Burckhardt, na sua “abnegação científica”, preferira tratar o problema da civilização renascentista em seções externamente independentes: na *Civilização do Renascimento*, havia tratado “a psicologia do indivíduo social sem referências à arte figurativa”, e no *Cícero*, como dizia o subtítulo, oferecera “um guia para a fruição das obras de arte”. Nessa ocasião, Warburg apresentava o seu ensaio como glosa às *Contribuições à história da arte na Itália*, publicadas postumamente em 1898, onde Burckhardt não desprezava “o esforço de investigar cada obra de arte na sua ligação direta com o quadro da época, para interpretar as exigências ideais ou práticas da *vida real* como ‘casualidade’” (p. 112: o grifo é meu).¹⁷ Era um programa suficientemente explícito, reforçado pelas palavras conclusivas do ensaio já lembrado, “Adivinhação antiga pagã em textos e imagens da época de Lutero”, no qual profetizava uma *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* [história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura].¹⁸ Oito anos antes, Warburg lamentara que a história da arte ainda não havia conseguido “pôr o seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’, que na verdade ainda não foi escrita” (p. 268).¹⁹ Mesmo que esta última frase se encontre num contexto onde Warburg ressalta a importância da “iconologia”²⁰ como antídoto aos perigos opostos do determinismo fácil e da exaltação irracionalista do gênio, não se pode dizer que o método de Warburg se esgote na análise iconológica, nem que esta tivesse

aos seus olhos um valor privilegiado. O leque dos seus interesses era mais amplo. Como escreve Bing, os problemas mais prementes para Warburg eram a:

função da criação figurativa na vida da civilização [e a] relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada. Todos os outros temas que são considerados característicos das suas pesquisas, seu interesse pelo conteúdo das figurações, sua atenção pela sobrevivência da Antiguidade, eram não tanto objetivos propriamente ditos, mas meios para atingir aquela meta.²¹

II.

Assim, a obra de Warburg nos aparece, por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta²² e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito preciso. Essa dupla característica provavelmente espelha duas tendências opostas do próprio Warburg, em que, como diz Saxl, “a imaginação histórica” (“Warburg was a man of very imaginative and emotional type”) “lutou sempre com uma ardente desejo de simplificação filosófica”.²³ De qualquer forma, a tentação de dar uma ordem sistemática aos pressupostos que animavam as pesquisas concretas, particularidade de Warburg (sabe-se que o seu lema predileto era “Deus está no particular”), era grande. Experimentou-o um dos estudiosos reunidos em torno de Warburg e da biblioteca por ele fundada, Edgar Wind, no ensaio “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik” (1931) e no prefácio a *Kulturwissenschaftliche Bibliografie zum Nachleben der Antike. Erster Band, 1931* (1934), publicado sob os cuidados da Biblioteca Warburg.²⁴ Essas exposições sistemáticas (fala-se num dado momento de um *Begriffssystem* [sistema conceitual] de Warburg)²⁵ eram sem dúvida um tanto forçadas, mesmo porque Wind, de uma geração mais jovem, expunha as implicações da obra de Warburg à luz de interesses diversos e numa situação cultural diferente. Não tanto como tentativas de um balanço historiográfico ou indicações para uma leitura criticamente exata dos

textos warburgianos, devemos considerar esses ensaios de Wind manifestos programáticos de um expoente respeitável da Biblioteca Warburg nos anos imediatamente posteriores à morte de seu fundador.

Neles, Wind contrapõe a atividade de Warburg e o conceito de “cultura” (derivado substancialmente de Burckhardt) nela subentendido a duas posições culturais bem-definidas: de um lado, as tendências, resumidas nos nomes ainda que tão diversos de Riegl e Wölfflin, que propõem anular qualquer ligação entre história da arte e história da cultura;²⁶ de outro lado, a *Geistesgeschichte* [história do espírito] tal como entendida por Dilthey. Quanto às primeiras, Wind destaca, contra qualquer tentativa de fundar uma história “autônoma” da arte, a concepção da cultura como entidade unitária que Warburg derivara de Burckhardt: uma “cultura” entendida em sentido quase antropológico, onde, ao lado da arte, literatura, filosofia, ciência, cabem as superstições e as atividades manuais. Essa unidade (*Gesamtheit*) dos vários aspectos da vida cultural — artísticos, religiosos, políticos — foi, como se sabe, ressaltada tanto nos ensaios teóricos como nas pesquisas concretas de Dilthey; mas Wind observa (eis o outro lado da polêmica) que, em Dilthey, essa unidade é um postulado apriorístico, que corre o risco, portanto, de hipostasiar concepções abstratas do mundo e da vida.

Nesse destaque da concretude da pesquisa, nessa polêmica contra qualquer paralelismo pré-fabricado, Wind tomava sem dúvida um aspecto real e importante da lição de Warburg, que, no entanto, procurava inserir numa filosofia da cultura fortemente influenciada por Cassirer.²⁷ Assim, a ênfase na importância do símbolo, que em Warburg ligava-se explicitamente à sugestão de um ensaio de F. T. Vischer,²⁸ parece antes se vincular nesses textos de Wind à grande *Filosofia das formas simbólicas*, que Cassirer começara a escrever também por instigação direta do material recolhido e organizado por Warburg.²⁹

Paralelamente a essas tentativas de E. Wind em sistematizar os pressupostos teóricos e conceituais de Warburg, houve quem, como F. Saxl, insistisse de preferência nos resultados concretos

obtidos pelo estudioso hamburguês. O longo texto “Renascimento da Antiguidade. Studien zu den Arbeiten A. Warburg”³⁰ apresenta-se como uma exposição orgânica, aqui e ali integrada por novas pesquisas, dos trabalhos de Warburg. A unidade interna destes certamente não escapava a Saxl; mas para ele tratava-se, além de uma unidade de formulação ou método, de uma coerência temática profunda. No centro desses trabalhos está, diz Saxl, o homem do primeiro Renascimento, visto como “tipo” (*Typus*), nas suas polaridades e contradições tão bem mostradas por Warburg: contradições entre cristianismo e paganismo, Deus e Fortuna, naturalismo “à francesa” e estilo idealizado à antiga, e assim por diante. Quem eram os principais inspiradores dessas pesquisas de Warburg, isso esclareceu Saxl no perfil sucinto e substancioso que abre o primeiro volume dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg.³¹ Nele aparecem três nomes: Burckhardt (sobre quem Wind mais se deteve), Nietzsche e Usener. Burckhardt, pela interpretação do Renascimento e a concepção individualizante da historiografia; Nietzsche, pela acentuação do aspecto dionisíaco da Antiguidade; Usener, pela formulação da história das religiões nos termos de uma luta entre Oriente e Ocidente, entre Alexandria e Atenas, entre coerção e liberdade.

Mas, se nesses textos Saxl se limitava fundamentalmente a traçar um primeiro balanço da atividade de Warburg, o amplo e belíssimo ensaio composto em colaboração com Panofsky, “Classical mythology in mediaeval art” (1933),³² constituía sob todos os aspectos um aprofundamento. Produto da colaboração intelectual, exemplar e já comprovada, de dois estudiosos complementares entre si,³³ esse ensaio foi retrospectivamente considerado por Panofsky, com uma pitada de amável auto-ironia, um dos primeiros frutos positivos do transplante para solo americano a que foram forçados os estudiosos alemães de história da arte. O fato de ter de escrever numa língua diferente da sua, e além do mais numa língua precisa e inequívoca como o inglês, para um público como o americano, não limitado apenas aos especialistas, encorajou Panofsky a “escrever livros sobre um único mestre ou um período inteiro, em vez (ou além) de escrever uma

dúzia de artigos especializados. Assim, ousamos escrever, por exemplo, sobre o problema da mitologia clássica na arte medieval, visto em conjunto, em lugar (ou além) de estudar simplesmente a transformação de Hércules ou Vênus”.³⁴ Mas, ao lado da rara capacidade de síntese e da importância da documentação utilizada, ressaltam daquele ensaio (que mais uma vez evoca explicitamente Warburg e seus métodos, quase que com a intenção de apresentar um e outro ao público culto da América) as conclusões. A herança clássica, transmitida e deformada através de múltiplas mediações (além do mais, orientais) durante a Idade Média, “renasce” finalmente nos séculos xv e xvi. Mas o que significa esse “renascimento” — uma das revivescências que, escrevem os autores, retomando uma causa já buckhardiana, depois desenvolvida particularmente por Panofsky,³⁵ caracterizam periodicamente a civilização da Europa ocidental? Já Warburg observara que a adoção das *Pathosformeln* da Antiguidade, por parte dos artistas do Renascimento, implicava uma ruptura não só com a arte mas com toda a mentalidade medieval.³⁶ Panofsky e Saxl aprofundam essa intuição: a redescoberta do antigo, e particularmente das “formas” da Antiguidade clássica, implica a consciência exata da “distância cultural entre presente e passado”, isto é, em suma, a fundação da consciência histórica moderna (*the discovery of the modern “historical system”*) —, fundação que Panofsky, aqui e alhures, aproxima da descoberta renascentista da perspectiva linear, que formula cientificamente o problema da “distância entre o olho e o objeto”.³⁷ Como se vê, de um problema de história da arte — a redescoberta das formas da arte clássica, reconstruída num campo de ação determinado, o das imagens dos deuses antigos —, Panofsky e Saxl chegaram a formular o problema histórico geral do significado do Renascimento, especificado na descoberta (ligada à nova relação, tão diferente da medieval, que se instaura com a Antiguidade clássica) da dimensão histórica.³⁸ Trata-se de uma interpretação que apresenta muitos pontos de contato com a que foi difundida entre nós, num contexto diferente (a importância do humanismo civil florentino, da exaltação da atividade prática, e assim por diante), por E. Garin.³⁹ Em todo caso, é muito signifi-

cativo que ela gire em torno do tema warburgiano das *Pathosformeln*, muito mais fecundo do que a tipologia do homem do Renascimento, à qual Saxl aludira, de modo não muito feliz, no já lembrado ensaio “Renascimento da Antiguidade”

III.

Aludimos aos ensaios em que Saxl tornou a propor os temas e métodos das pesquisas de A. Warburg. Parte das conferências proferidas por Saxl na Inglaterra, para divulgar a atividade e os objetivos do Instituto, foi traduzida para o italiano com uma ampla introdução de E. Garin, na qual tenta-se enquadrar historicamente a atividade dos estudiosos — em primeiro lugar do próprio Saxl e de Panofsky — que atuam na trilha de Warburg. Tal enquadramento, em si oportuno, vem precedido por um rápido exame, não totalmente aceitável em seus detalhes, do destino que esse tipo de pesquisa teve na Itália.⁴⁰ Ainda menos convincente, pela extrema generalidade, é a conexão proposta por Garin entre essa atividade do grupo warburgiano e a situação geral da cultura européia nos finais do século xix e início do século xx.⁴¹ O que caracterizaria ambas, escreve Garin evocando uma observação de Cassirer, é a crise das sistematizações filosóficas gerais provocada pelas pesquisas concretas, específicas de cada uma das “ciências humanas”.⁴² Por isso, ao delinear “aquilo que no trabalho de Panofsky e Saxl era o aspecto mais importante, um método e um tipo de pesquisa” (mas não é ligeiramente exagerado afirmar que ele “se manteve no conjunto quase que ignorado, ao menos pela maioria”?), Garin insiste nos seguintes pontos: concretude e precisão filológica, aderência às coisas (e concomitante recusa dos pressupostos e generalizações teóricas abstratas), postura interdisciplinar, ruptura com as separações acadêmicas ou simplesmente ditadas pela tradição. Essas seriam, além dos importantíssimos filões de pesquisa descobertos ou aprofundados por esses estudiosos, as características essenciais do método “warburgiano”, que assegurariam sua fecundidade e caráter

exemplar. Tudo isso é inegável; mas essa grande tradição de estudos merece talvez uma homenagem menos genérica. O fato de que G. Bing, ao apresentar ou reapresentar ao público italiano a obra de Warburg, tenha se perguntado o que possuíam em comum os textos que se filiam há quase meio século ao nome de Warburg e o que definitivamente constitui o “método warburguiano” permite supor que o problema é mais complexo do que parece à primeira vista.⁴³ Veremos adiante como essas formulações metodológicas não são nada pacíficas; por exemplo, além da sua inegável fecundidade, elas levantam uma série de dificuldades que foram notadas e discutidas, em primeiro lugar, pelos próprios componentes da equipe warburguiana. O que gostaríamos de observar a propósito de Saxl — que Garin considera a encarnação mais coerente do método warburguiano e contrapõe, um pouco apressadamente, a Panofsky, considerado mais “filósofo” e teorizante⁴⁴ — é a complexidade dessa figura de estudioso, absolutamente irreduzível ao clichê um tanto abstrato de filólogo impecável, totalmente imerso nas “coisas”, entregue sem reservas nem contrição à reconstrução histórica.⁴⁵ Tal complexidade, que tentaremos exemplificar concretamente, é um outro indício da generalidade da caracterização do método warburguiano proposta por Garin.

Veja-se o famoso ensaio “Veritas filia Temporis”, que Garin, no final da sua introdução, contrapõe, nas pegadas de uma irônica observação do próprio Saxl, ao ensaio homônimo de Gentile.⁴⁶ De fato, Saxl censurara discretamente Gentile por ter examinado a fortuna do tema em questão dentro de um contexto puramente filosófico, sem levar em conta suas implicações “culturais, religiosas e políticas”, Garin retoma a observação e comenta: “Era a ênfase levemente irônica sobre um modo diferente de fazer — e de conceber — a história. . .”.⁴⁷ Isto é: de um lado, o filósofo que vê apenas as idéias, fora do contexto em que nascem; do outro, o historiador-filólogo, que não sobre põe teorizações aos fatos, e mergulha neles etc. Mas as coisas não são exatamente assim.

Saxl mostra como o lema *Veritas filia Temporis*, citado pela primeira vez por Gellio (mas o tema estava presente em amplos setores da tradição clássica), fora utilizado desde as primeiras dé-

cadadas do século XVI em contextos diferentes, ora político-morais (a calúnia difundida nas cortes deve enfim sucumbir, com o passar do tempo, à verdade), ora religiosos, ou melhor, sujeitos a contravérsias (o tempo faz emergir a verdadeira religião — reformada ou católica, conforme quem emprega o lema — do antro sombrio em que se ocultara). Mas o que significa, pergunta-se Saxl, esse apelo num contexto polêmico a um mito clássico e ao lema e figurações a ele correspondentes,⁴⁸ além de meras reivindicações pessoais? A resposta deve ser buscada numa “característica essencial da mentalidade do Renascimento”. Homens como Marcolino, o tipógrafo de Forlì, o primeiro a usar uma insígnia tipográfica inspirada no mito da Verdade revelada pelo Tempo, e decorada com o respectivo lema, ou Aretino, que foi o provável inspirador daquela insígnia, viam os problemas cotidianos *sub specie aeternitatis* e recorriam a metáforas clássicas, enquanto consideravam as suas ações como algo que pertencia à esfera da classicidade e da universalidade, que só poderia encontrar uma expressão adequada (*proper expression*) num mito antigo. É evidente que Saxl retoma, mesmo sem lembrá-los explicitamente, os temas e as perguntas centrais da obra de Warburg: o que significava a Antiguidade clássica para os homens do Renascimento? É verdade que Saxl não acentua, como fizera Warburg, o aspecto “dionisíaco” da Antiguidade (as *Pathosformeln* como expressão adequada dos estados emocionais no limite da tensão). Aqui, a ênfase é deslocada para o elemento, digamos para simplificar, “apolíneo”; Saxl fala em transfiguração do elemento cotidiano *sub specie aeternitatis*, de “dignidade”, de universalidade.⁴⁹ Não se trata de um deslocamento casual. No texto programático, já lembrado, que abre a série dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg, Saxl ressaltava que Aby Warburg não escrevera a história do renascimento do momento apolíneo, da libertação do Ocidente dos grilhões do Oriente (segundo a contraposição derivada de Usener); e sugeria implicitamente que a importância do elemento dionisíaco antigo do Renascimento fora acentuada por Warburg talvez de maneira muito unilateral (e não por acaso, acrescentaremos nós).⁵⁰ Analogamente, mesmo reconhecendo a noção de *Pathosformeln* para explicar a transmissão das

imagens da Antiguidade, Saxl tende sistematicamente a depurá-la de suas implicações “dionisíacas” e, em última análise, histórico-religiosas.⁵¹ Em todo caso, voltando ao ensaio “Veritas filia Temporis”, a dependência subterrânea em relação aos temas warburgianos emerge, por assim dizer negativamente, também na parte final, em que aparecem os filósofos e inclui-se a nota dedicada ao ensaio de Gentile. O leitor esperaria um exame das expressões figurativas — se é que existiam — do pensamento formulado por Bruno e depois por Bacon, isto é, que os modernos, pela sua maior experiência, estão mais próximos da verdade do que os antigos (“Rete enim Veritas Temporis filia dicitur, non Autoritatis” [Pois a Verdade é corretamente chamada de filha do Tempo, não da Autoridade], concluía Bacon).⁵² Saxl adianta uma observação, quase com ar de desculpa: “é significativo que a interpretação do lema oferecida pelos filósofos não tenha encontrado uma expressão artística adequada (*found no appropriate expression in the arts*) até que delas se ocuparam artistas de valor. As teorias abstratas (*abstract theories*) são as últimas a serem ilustradas”. E é com uma certa impaciência que Saxl analisa um documento, no mínimo significativo, descoberto por ele: uma gravura (sem dúvida fria e acadêmica do ponto de vista formal) de “um tal” Bernard Picart, datada de 1707, que parece quase um comentário à passagem de Malebranche citada por Gentile em seu ensaio.⁵³ O Tempo afasta as nuvens da figura resplandescente da Verdade, cujos raios iluminam obliquamente a fila de filósofos antigos — Platão, Aristóteles, Zenão seguem entre a sombra e a luz, precedidos, ou melhor, guiados por Descartes, que avança conduzido pela mão da Filosofia, sob a luz plena da Verdade. Mas, para Saxl, essa gravura tão minuciosamente concebida, tão privada de ímpeto, é um sinal de que finalmente se chegou ao término do curso por ele reconstruído; e observa que ela não é “the representation of an idea but the illustration of a theory”.⁵⁴ Assim é a tradução inglesa; como soava exatamente o texto alemão, ignoramos. Talvez o acento platonizante daquela “idéia” contraposta à (abstrata) teoria fosse mais atenuado no original. Em todo caso, o sentido é claro. A Saxl, mais que o significado histórico dessa nova simbolização dos

vínculos entre Verdade e Tempo, importa acentuar que à diferença da maioria das obras até então analisadas, nascidas em resposta “to the demands of some specific, genuine human situation”, política, religiosa e assim por diante, e portanto capazes de comover e arrastar o espectador, a gravura de Picart é “demasiado prudente, imparcial, abstrata, distante, consciente”. Seria superficial concluir que o juízo histórico-cultural e o estético não coincidem: certamente a insígnia do tipógrafo de Forlì, Marcolino, para não falar de outras, não era para Saxl uma grande obra de arte. Ou melhor, nessa decidida contraposição que Saxl introduz entre “expressão” de uma situação humana e “ilustração” de uma teoria fria, sente-se o eco, apenas perceptível, do conceito warburgiano de *Pathosformeln*: simbolização dos mitos que a Antiguidade deixou como “testemunhos de estados de ânimo convertidos em imagens [em que] as gerações posteriores . . . procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana”.⁵⁵ O que importa a Saxl, acima de tudo, é o curso do antigo mito da Verdade revelada pelo Tempo: quando sua simbolização se carrega de elementos estranhos, puramente ilustrativos, seu interesse cessa ou, pelo menos, diminui muito. E isso se confirma posteriormente, na página que conclui o ensaio: diante de uma variante inglesa da gravura de Picart, em tudo semelhante a ela, exceto na figura do protagonista — não Descartes, mas Newton —, Saxl tem um curioso ímpeto moralista (“a page from the history of human folly”, “English parody of Picart’s print”, “silly enterprise of the English copyist”).⁵⁶ Como se a substituição de Descartes por Newton como herói da Verdade revelada pelo Tempo, mesmo que ditada por um sentimento de vaidade nacional, fosse um documento negligenciável para um historiador da cultura.

Assim, a própria linha da pesquisa de Saxl aparece ditada pelo motivo, central para Warburg, do significado da Antiguidade clássica, seus mitos, suas figurações, para os homens do Renascimento; e viu-se como esse motivo, em Warburg, não era absolutamente alheio às sugestões dos “filósofos” (Nietzsche, só para começar!). Quanto a Saxl, também sua filologia não era, como nunca o é, desprovida de “pressupostos”. E é significativo, e ao

mesmo tempo surpreendente, que ao delinear a figura de Saxl historiador “puro”, só fatos sem preconceitos teóricos, Garin tenha quase ignorado a figura incômoda e atormentada de Warburg — ao qual Saxl foi tão profundamente, e com certeza também contraditoriamente, ligado.⁵⁷

IV.

Numa passagem programática, Warburg invocara, como vimos, o exemplo de Burckhardt, em nome de uma história da arte com um alcance mais amplo e dilatado do que a história acadêmica tradicional — uma história da arte que desemboca na *Kulturwissenschaft* [teoria da cultura]. Recusava-se qualquer leitura “impressionista”, estetizante (e também puramente estética) das obras de arte. Entre parênteses: é exatamente essa formulação que permite a alguém que não seja historiador da arte falar, mesmo que marginalmente e como leigo, sobre as atividades desses estudiosos. Como justamente observou C. G. Heise, o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica.⁵⁸ Trata-se de duas metas distintas, mesmo que, como veremos melhor, relacionadas entre si.

Eliminemos imediatamente um possível equívoco: nessa perspectiva, a avaliação propriamente estética estava, de fato, ausente. A relativa indiferença de Warburg a respeito nos é atestada por pessoas que lhe foram próximas, e não pode ser posta em dúvida.⁵⁹ Seus interesses mais verdadeiros estavam em outra parte. Num plano geral de método, o discurso é diferente. É inquestionável — pelo menos deveria ser — que esclarecer as alusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se existem), indagar onde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus

gostos artísticos, ajudam a compreensão e ainda facilitam a avaliação acurada de uma obra de arte. Quando Croce — para dar um exemplo ilustre — sustentou, precisamente a respeito de um livro saído do círculo do Instituto Warburg,⁶⁰ que a descoberta das alusões mitológicas de uma pintura do Renascimento é irrelevante para os fins da fruição estética, na medida em que se trataria, em todo caso, de “fríguas” alegorias, portanto de sobreposições apoéticas ou extrapoéticas, ele negou um problema histórico real, em nome da sua definição de alegoria — enquanto é evidente que era justamente essa definição que deveria ser revista e criticada, à luz dos fatos históricos que ela não conseguiria explicar. Mas, se esse trabalho preliminar de interpretação e decifração ajuda o espectador a colocar-se de modo adequado diante de uma pintura, é certo que ele não coincide com a avaliação propriamente estética. Uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético.⁶¹ Mas a esse problema voltaremos mais adiante. Examinemos antes a outra meta que A. Warburg se propunha em suas pesquisas: a saber, a compreensão de “uma situação histórica com base em fontes figurativas e documentais”.⁶² Em que medida isso é possível? E que relação têm entre si, eventualmente, esses dois tipos de fonte?

Momigliano observou com justeza que, em face da amplitude dos interesses e da variedade de abordagens próprias de Warburg, Saxl tende a privilegiar a análise iconográfica, até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral.⁶³ Assim, para limitarmos a dois ensaios presentes entre os ora apresentados ao leitor italiano, a decifração do “programa” oculto do ciclo de afrescos da Farnesina tem como ponto de chegada a compreensão de um problema histórico de caráter geral, o da importância assumida pelas crenças astrológicas no século XVI, exemplificado concretamente na pessoa do grande mercador de Siena, Agostino Chigi.⁶⁴ Analogamente, a brilhante solução do enigma dos afrescos e decorações do Appartamento Borgia, centrada sobre a desconcertante figura do touro, progressivamente identificado com o animal-

totem da família Borgia e, depois, nada menos que com o próprio Alexandre VI, é uma contribuição excepcionalmente eloqüente à história não só artística mas também religiosa e política da época.⁶⁵ Em ensaios como esse, Saxl utiliza uma erudição vastíssima, que ignora qualquer limite corporativo: invocam-se a história política, a egiptologia, a mitografia, do século XVI, para resolver problemas que são sempre circunscritos e determinados, mas que, uma vez resolvidos, entram num contexto mais amplo, que também poderemos chamar (desde que o termo não evoque uma desbotada e abstrata *Geistesgeschichte*) de história da cultura.⁶⁶ Mas o que acontece quando o instrumento da análise iconográfica falha?

Procuraremos responder seguindo alguns textos de Saxl, não incluídos na coletânea da editora Laterza, que abrange somente as conferências dedicadas a temas italianos. Começamos por “Holbein e a Reforma”, que reproduz o texto, traduzido em inglês, de uma conferência proferida em Hamburgo em 1925.⁶⁷ Desde o início, Saxl define seu propósito com muita clareza. Ele quer “aproximar-se de um problema histórico com os instrumentos oferecidos pela história da arte”, isto é, utilizando como fontes gravuras e pinturas, consideradas porém, na medida do possível, independentemente de sua qualidade artística. Por outro lado, ele se dá conta — e essa consciência deve ser ressaltada — de que o discurso racional tende a enrijecer e generalizar as sutilezas da linguagem pictórica.⁶⁸ O problema histórico que Saxl se propõe é o da posição religiosa de Holbein. Um documento de 1530, de Basileia, informa-nos que o pintor queria que a comunidade reformada esclarecesse certas dúvidas suas referentes à Eucaristia.⁶⁹ Por outro lado, duas xilogravuras anteriores a 1526 apresentam-nos um Holbein já adepto da Reforma. Em ambos os casos, os dados iconográficos não deixam dúvidas: na primeira, vemos Cristo atraindo a si os humildes e os pobres, enquanto do lado oposto os mediadores tradicionais — papa, monges, filósofos como Platão e Aristóteles — caem num despenhadeiro. Na segunda, a polêmica sobre a mediação entre homem e Deus, oferecida pela Igreja romana, é formulada com idêntico vigor: a Leão x, rodeado por monges que vendem indulgências, contrapõem-se três figuras imer-

sas em orações — Davi, Manassés e um pobre com roupas esfarapadas —, a quem Deus se manifesta solenemente nos céus. Trata-se, sem dúvida, de folhas de propaganda anti-romana. Mas pode-se dizer — pergunta-se Saxl — que elas “refletem o espírito de Lutero?”. A perda das legendas que originalmente acompanhavam essas xilogravuras obriga-nos a uma investigação “indireta”.⁷⁰ Ele compara, portanto, as duas obras de Holbein à célebre gravura do bezerro monstruoso, semelhante a um monge, comentada por Lutero. Ambos, a gravura e o comentário, testemunham, diz Saxl, uma “vulgaridade” completamente ausente das xilogravuras de Holbein, e na verdade oposta a elas. Holbein não representa monstros, mas “formas nítidas e regulares do mundo orgânico...; ele transforma o fulgor sobrenatural em luz natural”. Daí a hipótese de um Holbein estranho à religiosidade luterana; hipótese que Saxl vê confirmada pela comparação entre uma outra xilogravura de Holbein, que representa Isaías em meditação, e as célebres palavras pronunciadas por Lutero na Dieta de Worms. O Isaías de Holbein “reflete sem dúvida um novo tipo de piedade religiosa”; mas trata-se afinal de uma piedade não luterana, e sim erasmiana.⁷¹

Mas o modo como Saxl chega a essa primeira conclusão (o modo, não o resultado) não é muito convincente. É sempre arriscado comparar uma xilogravura ao registro de uma declaração verbal: uma imagem é inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações⁷² — e suas nuances, como observava o próprio Saxl, não são transponíveis para um plano articulado, racional (mesmo tratando-se daquela racionalidade particular que delimita duas posições religiosas diferentes), senão a preço de se forçar um pouco. Por outro lado, a comparação entre as duas xilogravuras anti-romanas de Holbein e a gravura comentada por Lutero, que representa o monstruoso bezerro-monge, não tem um valor muito maior.⁷³ Esse panfleto, calcado em estampas populares da época que comentavam prodígios e monstruosidades numa chave astrológico-profética, foi sugerido a Lutero por uma profecia hostil a ele, pronunciada pelo astrólogo do margrave Jorge de Branderburgo, que por sua vez havia se inspirado num parto

monstruoso ocorrido em 1522 em Waltersdorf, um vilarejo próximo a Freiburg.⁷⁴ Sabemos, justamente pelas pesquisas de A. Warburg,⁷⁵ que Lutero, mesmo rejeitando as crenças astrológicas, admitia a legitimidade dos vaticínios ligados a *monstra* ou prodígios; e isso bastava para explicar a seriedade com que ele compilou o comentário da gravura em registro escatológico. Mas o fato, não lembrado por Saxl, de precisar contestar uma profecia desfavorável deve ter tido um certo peso na decisão de Lutero em descer a esse terreno da propaganda. Além disso, por que limitar a comparação a um testemunho sem dúvida importante, mas em certa medida inusual, como a referida gravura? Um exame paralelo das duas xilogravuras de Holbein e, por exemplo, a série *Passional Christi und Anti-christi*, onde os comentários foram provavelmente inspirados pelo próprio Lutero e, em todo caso, podem ser considerados exemplo típico de propaganda luterana,⁷⁶ evidentemente teria chegado a outros resultados. O *Passional* gravado por Cranach não apresenta, no conjunto, nem “vulgaridades” nem monstruosidades interpretadas como presságios; julgar esses elementos tipicamente luteranos, como faz Saxl, parece muito fácil e rápido — admitindo-se que aqui não estão em questão determinados traços psicológicos do homem Lutero (“vulgaridade”), mas posições religiosas bem-delimitadas, empenhadas a partir de certo momento numa polêmica definida (erasmismo, luteranismo). Concluindo, a comparação entre as duas xilogravuras de Holbein e a gravura do bezerro-monge, proposta por Saxl, acaba por oferecer provas demais para ser realmente convincente.

Mas a interpretação da posição religiosa de Holbein em chave erasmiana é exata, e a segurança com que Saxl interpreta esses testemunhos em si suficientemente ambíguos é bastante compreensível. Em primeiro lugar, temos o célebre exemplar da Basileia do *Elogio da loucura*, decorado pelo jovem Holbein com desenhos a pena na margem.⁷⁷ Em segundo lugar, há a xilogravura datada de 1522, geralmente atribuída a Holbein, em que Lutero é representado sob a forma de *Hercules Germanicus*, isto é, paramentado com uma pele de leão, empenhado em golpear com uma clava Aristóteles, santo Tomás, Occam etc., enquanto do seu

nariz pende uma corda que mantém preso o papa. É verdade que, admite Saxl, essa imagem parece exprimir, em sua “simples crueza”, algo da típica *atrocitas* luterana. Mas, justamente, “parece”: a imagem e a legenda em versos latinos divergem caracteristicamente. Esta última convida o leitor não à luta, mas simplesmente à purificação interior; e é significativo que um partidário da Reforma como Ulrich Hugwald, ao enviar o manifesto a um amigo, tenha-o selado com palavras de fogo, julgando-o instrumento de propaganda erasmiana, chegando a supor que o autor fosse o próprio Erasmo.⁷⁸

Insisti com uma certa minúcia no procedimento adotado por Saxl nesse ensaio, pois ele é, em certo sentido, exemplar — exemplar, quero dizer, quanto aos riscos ligados a um método, mesmo quando tal método é empregado por um grande estudioso como Saxl. O fim a que ele se propusera no início do ensaio — “aproximar-se de um problema histórico com os instrumentos oferecidos pela história da arte” —, não se pode dizer que o tenha alcançado. A chave da interpretação é oferecida, não pelas obras de arte (mesmo consideradas independentemente do seu valor estético), mas pela *legenda* do *Hercules Germanicus*. É essa legenda, além da violenta reação de Hugwald a ela, que nos permite interpretar com tanta segurança as xilogravuras de Holbein como expressão do seu erasmismo. Isto é, elas fornecem, à falta de indicações iconográficas unívocas (uma vez que, do ponto de vista iconográfico, só poderiam ser definidas genericamente como anti-romanas), apenas a confirmação obtida por outra via; tanto isso é verdade que, pelo fato de serem anteriores na exposição, as análises figurativas parecem pouco convincentes. Para tanto, a ordem da exposição teria de ser invertida.

O ensaio sobre Holbein é de 1925; o “Dürer and the Reformation” é de 1948, último ano de vida de Saxl. E é notável que, na introdução, ele delimite os objetivos da pesquisa com palavras quase idênticas às de vinte anos antes: as xilogravuras, as folhas de propaganda e os *pamphlets* do período da Reforma não são grandes obras de arte, mas oferecem-nos um “espelho” das atitudes da época.⁷⁹ Por outro lado, as legendas, os textos que

acompanham essas figurações servem apenas como confirmação ulterior ("additional evidence"). Saxl pretende aplicar o mesmo método à obra de um grande artista, Dürer. Notemos imediatamente que, também nesse caso, dispomos daquela documentação secundária ("additional"), aqui constituída pelas notas do diário de Dürer. Também aí, esse tipo de documentação aparentemente auxiliar desempenha, na verdade, uma função central para os fins da interpretação fornecida por Saxl.

Por volta de 1514, Dürer representa, em estilo dramático e tumultuado, temas extraídos da mitologia clássica, como o rapto de Prosérpina, ou dos Evangelhos, como a agonia de Cristo no monte das Oliveiras. Qual é o comentário de Saxl? "Estamos nos aproximando da crise existencial de Dürer."⁸⁰ Logo depois, o estilo muda, e uma Madona com o menino, de 1518, mostra-nos um Dürer cheio de serenidade e graça. Mas Saxl não se detém nesse intervalo: insiste de preferência nas gravuras do período imediatamente posterior (1519-21). Sabemos que em 1519 Dürer se aproximou das doutrinas de Lutero, e nas suas cartas aludiu a ele em termos de calorosa adesão.⁸¹ Saxl capta prontamente o reflexo dessa crise religiosa na obra de Dürer. Em uma gravura de 1520, a Madona com o menino aparece imóvel, sobre o fundo de um dramático céu turvo: "Essa mudança no estilo de Dürer se verifica no ano dos seus contatos com Lutero". É uma alusão discreta, que poderia fazer pensar antes numa coincidência do que numa conexão entre os dois acontecimentos. Mas pouco depois, ao descrever um desenho de 1521 representando Cristo no monte das Oliveiras, Saxl é mais explícito: a cena é sombria, a paisagem deserta, o corpo de Cristo prostrado no chão forma uma cruz. "O desenho exprime o espírito de Dürer: a salvação consiste numa submissão total à fé. A crise passou e o desenho possui uma clareza, uma plenitude, um vigor perfeitos."⁸²

O fim dessas análises de Saxl é evidente: sair dos limites estreitos de uma "leitura" puramente formalista e considerar a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (*sui generis*, bem entendido) aos acontecimentos da história circundante. Correto — mas aqui também, à parte os resultados obtidos, o método de

Saxl não convence.⁸³ Ler imediatamente nessas imagens, tumultuadas ou apaziguadas, as vicissitudes alternadas do itinerário religioso de Dürer é, mais do que evidentemente, arbitrário, e legitimado apenas pela presença, ou não, de outros tipos de documentos, introduzidos sub-repticiamente. Quando os documentos existem, as imagens são lidas em registro psicologizante e "biográfico"; quando faltam ou não são suficientemente eloqüentes, curva-se sobre um tipo de "leitura" mais descritivo e menos interpretativo. No limite, entevemos o risco de simplificações que Saxl provavelmente nunca teria admitido de modo explícito: estilo dilacerado e perturbado/crise religiosa atuante; estilo dramático mais vigoroso/crise religiosa superada etc.

Os dados que podem redundar de uma tal leitura "fisiognomônica"⁸⁴ dos documentos figurados são bastante claros. O historiador lê reles o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias⁸⁵, e pretende "demonstrar". Naturalmente, não é o caso de Saxl; mas o risco implícito nessa formulação é igualmente evidente. Mesmo quando procuram-se meros dados de fato nos sinetes, medalhas e afrescos,⁸⁶ o historiador se depara com problemas relativamente simples. Mas, quando uma historiografia prudente e moderna procura, talvez nas pegadas de Marc Bloch e seu *Métier d'historien*,⁸⁷ extrair de um passado relutante testemunhos "involuntários" de mentalidades e estados de espírito, multiplica-se, por assim dizer, o risco de chegar, através de uma leitura "fisiognomônica" dos testemunhos figurados, aos famigerados argumentos "circulares". O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis *sem mediações* (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota.⁸⁸

O problema da inevitável "circularidade" da interpretação — seja nas ciências humanas, seja nas naturais — foi enfrentado com agudeza e um certo gosto pelo paradoxo por E. Wind, num ensaio retomado e aprofundado por E. Panofsky.⁸⁹ É verdade que a dialética inerente aos documentos históricos é tal que "as informações que se tenta obter com o auxílio do documento deveriam ser

pressupostas, para interpretar adequadamente este último"; mas também é verdade, como ressalta Panofsky, que não é um círculo vicioso, já que "toda descoberta de um fato histórico antes desconhecido e toda nova interpretação de um fato já conhecido ou vão se 'enquadrar' na concepção geral predominante, e portanto até chegarão a corroborá-la e enriquecê-la, ou provocarão nela uma mudança sutil, ou talvez radical, assim lançando nova luz sobre o que se conhecia até então".⁹⁰ Mas o que acontece quando se extingue essa inter-relação? A "circularidade" torna-se círculo vicioso: o erasmismo de Holbein ou as vicissitudes da crise religiosa de Dürer, conhecidos através de documentos, vêm tacitamente pressupostos, portanto "demonstrados" mediante a análise dos testemunhos figurados.⁹¹ É óbvio que tal análise pode, e eventualmente deve, recorrer a testemunhos de outro tipo — por exemplo, as reações de Hugwald ao *Hercules Germanicus* ou aos diários de Dürer —; o problema é ver qual é, nesses casos, a relação entre "monumentos" e "documentos", entre "fontes primárias" e "fontes secundárias".⁹²

Concluindo: a capacidade de passar dos dados iconográficos para a compreensão histórica geral, que constituía o mérito de ensaios como o sobre a Farnesina ou o Appartamento Borgia, e muitos outros, começa a falhar quando o dado iconográfico se torna indiferente ou marginal e as questões de estilo ficam em primeiro plano. E ao dizer "estilo" prescindimos, evidentemente, de qualquer problema valorativo. [Simplesmente queremos dizer que, para quem queira considerar as obras de arte e os testemunhos figurativos em geral como fonte histórica *sui generis*, a análise iconográfica em muitos casos pode-se mostrar insuficiente; impõem-se então o problema da relação entre dados iconográficos e dados estilísticos, e a relevância destes últimos para os fins de uma reconstrução histórica geral. Tais problemas há várias décadas ocupam o centro das reflexões de um estudioso, Panofsky, que foi, como se sabe, grande amigo e colaborador de Saxl.

V.

A figura e a obra de Panofsky exigiriam um discurso complexo.⁹³ Aqui nos limitaremos a examinar rapidamente, em relação às observações feitas até agora, os significados da distinção panofskiana entre iconografia e iconologia, renunciando a traçar um perfil, ainda que sumário, desse grande estudioso. Além disso, insistiremos deliberadamente nos problemas que ele deixou em aberto, e não nos que efetivamente resolveu.

Já vimos que, para A. Warburg, as pesquisas iconográficas eram apenas uma das possíveis abordagens dos problemas que o atormentavam. Sob certo aspecto, uma pesquisa puramente iconográfica não tinha sentido para Warburg: a escolha de determinados temas — a morte de Orfeu, por exemplo — era tão importante para a reconstrução da mentalidade florentina do século xv quanto o estilo adotado. O próprio conceito de *Pathosformeln* — fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos — estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo.

Esse nexo, que nos textos de Warburg nunca é analisado ou questionado, foi aprofundado por Panofsky num contexto polêmico preciso: Wölfflin e a pretensão da visibilidade pura, de fornecer descrições "puras" das obras de arte figurativas. Desenvolvendo algumas observações do prefácio de *Hercules am Scheidewege*, de 1930,⁹⁴ Panofsky mostrou, num ensaio lançado dois anos depois com o título "Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras de arte figurativas", que mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais.⁹⁵ Ao indicar a impossibilidade de uma descrição "puramente formal", Panofsky aflora um problema — a saber, o da *ambigüidade* de qualquer figuração — que encontraremos, num contexto totalmente diferente, no centro das reflexões de E. H. Gombrich.⁹⁶ Mas o que importava a Panofsky era outra coisa: a justificação teórica das próprias pesquisas iconográficas. Nesse sentido, ele distingue na *Ressurreição*

de Grünewald uma camada “pré-iconográfica” (“um homem que se eleva no ar, com mãos e pés perfurados”), que remete a meras experiências sensíveis; uma camada iconográfica, que remete a determinados conhecimentos literários (no caso, as passagens correspondentes nos Evangelhos); e uma camada ulterior, a mais alta, que Panofsky aqui define como “região do sentido da ‘essência’” (*Region des “Wesenssinns”*), à qual mais tarde, retomando implicitamente algumas considerações de G. J. Hoogewerff, chamará de camada “iconológica”.⁹⁷ Panofsky demonstra de modo muito convincente que, em cada um desses níveis, a descrição pressupõe a interpretação: mesmo no nível mais elementar e aparentemente imediato, a possibilidade de descrever o Cristo de Grünewald como “um homem suspenso no ar” pressupõe o reconhecimento de determinadas coordenadas estilísticas (numa miniatura medieval, uma figura situada num espaço vazio também poderia não evocar minimamente uma violação das leis naturais). Mas, se nos dois primeiros níveis — o “fenomênico” ou pré-iconográfico, e o do significado ou iconográfico —, o problema da interpretação, em linhas gerais, não pode levantar objeções, será necessário um outro discurso para o terceiro nível, o de “sentido da essência” ou iconológico, que pressupõe os outros dois e é, de certa forma, o seu coroamento.

Na base das manifestações de arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação [escreve Panofsky], coloca-se um *conteúdo último e essencial*: a involuntária e inconsciente *auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo*, que é característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural. [Portanto,] o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do “sentido essencial” (*Wesenssinn*). Ela chegará a captar seu sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a *totalidade dos momentos da sua emanção* (e, portanto, não só o momento objetual e iconográfico mas também os fatores puramente “formais” da distribuição das luzes e sombras, a articulação das superfícies, até o modo de usar o pincel, a espátula ou o buril) como “*documentos*” do *sentido unitário da concepção de mundo* contida na obra.⁹⁸

Nessas considerações, Panofsky resume o substancial de suas reflexões dos anos anteriores, em particular a propósito de Wölfflin e Riegl. Em relação à história da arte como história do “ver” e às respectivas contraposições (“plástico”/“linear” etc.) formuladas por Wölfflin, Panofsky havia objetado que tais contraposições “derivam de uma exigência expressiva: de uma vontade de forma (*Gestaltungs-Willen*) que, de certo modo, é imanente a toda uma época e se funda sobre uma atitude fundamental idêntica do espírito, não do olho”.⁹⁹ Mas como deveria ser entendida essa “vontade de forma”? Talvez como algo análogo ao *Kunstwollen* [querer artístico] riegliano? Ao tomar posição em relação a este último conceito, Panofsky esclareceu (e por muitos lados complicou) as implicações de sua afirmação. O *Kunstwollen* não se refere a uma realidade psicológica individual (as intenções do artista, quando nos são conhecidas, não explicam a obra de arte, mas constituem um “fenômeno paralelo” a ela), nem à psicologia de uma determinada época: ele “não pode ser nada além *daquilo que ‘fica’* (não para nós, mas objetivamente) *como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico*. Com base nele, as características formais e de conteúdo da obra de arte podem encontrar não tanto uma unificação conceitual, mas uma explicação na ordem da história do sentido”.¹⁰⁰ Essas palavras, escritas em 1920, remetem exatamente ao ensaio já lembrado, de 1932, “Sobre o problema da descrição...” e à sua reelaboração contida no prefácio a *Studies in iconology*, de 1939. Tal continuidade não exclui variações e novidades até importantes: assim, no prefácio a *Studies*, ao lado do termo “iconologia” — que, no âmbito de um abrandamento e simplificação geral da terminologia, substitui a interpretação do “sentido da ‘essência’” —, vemos emergir, por influência de Cassirer, a “história dos *sin-tomas culturais* ou *símbolos* em geral” como quadro ou “âmbito corretivo” da interpretação iconológica.¹⁰¹ De qualquer maneira, trata-se de uma continuidade muito significativa. Ainda que Panofsky, no período americano, tenha deixado de se ocupar de teoria da arte e abandonado de fato a dicotomia entre “história do sentido (imanente)” (a seguir, 1932, “interpretação do sentido da ‘essência’”, e por último, 1939, “iconologia”) e história da

arte, que afirmara sem hesitações no ensaio sobre o *Kunstwollen* de 1920,¹⁰² é inquestionável que, também nas formulações mais maduras e vinculadas à pesquisa concreta da introdução de *Studies*, permanece um traço da filosofia transcendental da arte que permeia os ensaios teóricos do período alemão.¹⁰³

Mas o que interessa acima de tudo é o modo como Panofsky procurou realizar o programa, digamos antes grandioso, formulado no ensaio "Sobre o problema da descrição...". Os ensaios reunidos em *Studies in iconology*, precedidos de uma exposição orgânica sobre as finalidades do método iconológico, distinto do iconográfico, fornecem uma primeira resposta. Eles têm exercido uma enorme influência na cultura americana, criando uma verdadeira moda "iconológica". Algumas críticas levantadas a propósito, mesmo alertando com justiça contra uma ampliação arbitrária do método iconográfico (também no século XVI pintavam-se quadros que poderíamos definir como "de gênero", para os quais uma pesquisa dos significados ou alusões mitológicas, ou de outro tipo, é evidentemente inadequada), não contestaram a validade do próprio método, nem de suas implicações propriamente iconológicas.¹⁰⁴ Foi o próprio Panofsky, pelo contrário, que terminou por se dedicar predominantemente a pesquisas iconográficas, não raro deixando de lado aquela consideração unitária dos vários aspectos da obra de arte (iconográficos, estilísticos etc.) que deveria constituir o dever específico do estudioso de iconologia.

Decididamente, apenas um dos ensaios reunidos em *Studies in iconology* — o último, "The neoplatonic movement and Michelangelo" (pp. 171-230) — funde a análise de alguns motivos iconográficos fundamentais com um exame estilístico aprofundado, que recupera, se não me engano, alguns motivos da crítica da visibilidade pura. Em ambos os níveis, estilístico e iconográfico, Panofsky capta uma contradição própria seja ao indivíduo Michelangelo, seja a todo o seu tempo, isto é, a contradição entre ideal clássico e ideal religioso. Trata-se de uma tentativa metodologicamente muito sugestiva; mas o leitor não consegue evitar a impressão de um certo artifício. Se *tudo* — desde o tipo de traçado empregado nos desenhos até a escolha dos temas iconográficos —

deve exprimir essa contradição fundamental, o estudioso pode ser levado a forçar involuntariamente os textos (vêm-se conjeturas psicanalíticas um tanto arriscadas sobre a personalidade de Michelangelo)¹⁰⁵ ou a descartar a documentação que não faz parte do esquema interpretativo escolhido. É significativo que, ao mostrar a vitória do ideal cristão nas obras de Michelangelo depois de 1534, Panofsky negligencie voluntariamente, considerando-o uma exceção, o busto de Brutus, enquanto documento político "mais do que manifestação de tendências artísticas".¹⁰⁶ Mas mesmo que fosse verdade, por que o Michelangelo político deveria ser menos importante do que o Michelangelo religioso? Tal escolha não será consequência de uma escolha interpretativa fundamental, de motivação racional insuficiente e definitivamente unilateral? Note-se que Panofsky está perfeitamente consciente da natureza "subjetiva e irracional" da abordagem do iconólogo:

Quando queremos fixar os princípios fundamentais que presidem à escolha e apresentação dos motivos, e ainda à criação e interpretação de imagens, histórias e alegorias, e que dão um significado também às interpretações formais e aos procedimentos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um outro texto que responda a tais princípios com a mesma pertinência com a qual o Evangelho de São João (13, 21 ss.) responde à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, precisamos de uma faculdade mental comparável à do diagnóstico, uma faculdade que não podemos indicar melhor senão com o termo, ainda um tanto desacreditado, de "intuição sintética", e que pode se desenvolver mais num leigo de talento do que num erudito especialista.¹⁰⁷

Ele vê os perigos desse apelo à intuição e postula um controle sobre ela a partir de "documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, do período, do país em estudo".¹⁰⁸ É evidente que uma tal formulação permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco, exemplificado a propósito de Saxl, de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se apreendeu por outras vias. Porém, não é de todo arriscado supor que nas últimas décadas tenha penetrado em Panofsky uma leve desconfiança em relação ao método propriamente iconológico. Um sintoma eloquente, ao lado da inclinação sempre

mais visível, verificável também em alguns estudos mais recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é-nos oferecido por uma correção feita por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório a *Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles “princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra”; na reedição, foi suprimida a palavra “inconscientemente”.¹⁰⁹ Isso, sem dúvida, faz parte da recente revalorização a que de fato procedeu Panofsky quanto à intervenção de “programas” racionais e conscientes na atividade artística. Tal revalorização foi ressaltada por O. Pächt, numa importante recensão sobre a obra de Panofsky, *Early Netherlandish painting*.¹¹⁰ Pächt, mesmo reconhecendo obviamente a grande relevância das pesquisas iconográficas, lamenta a tendência de Panofsky a abandonar a perspectiva iconológica e considerar as idéias projetadas conscientemente pelo artista na sua obra como chave suficiente para interpretar a própria obra. Ele lembra polemicamente que, para o Panofsky de 1920 (aquele do ensaio sobre a *Kunstwollen*), as afirmações, as intenções conscientemente formuladas — a “poética” explícita, diremos nós — do artista não explicavam absolutamente a obra de arte, mas podiam ser consideradas apenas como um fenômeno paralelo a ela, mesmo tendo o mais alto interesse. A insistência de Pächt no “intrinsic, inner meaning” da obra de arte, que somente uma consideração iconológica seria capaz de captar, pode parecer um pouco obscura; pelo contrário, é claríssima e muito convincente a exigência de uma coordenação metodológica entre a abordagem iconográfica e a estilística. As pesquisas iconográficas são importantíssimas e utilíssimas: é inútil insistir neste ponto. Mas, se elas se apresentam como auto-suficientes, e suficientes para interpretar a obra de arte em todos os sentidos, a análise estilística e a avaliação estética acabam por cair nas mãos dos praticantes do mais enfadonho e insípido impressionismo crítico.

VI.

Vimos que a dificuldade, surgida do exame de alguns textos de Saxl, em se usarem os testemunhos figurados como fontes históricas a partir da análise do estilo, em alguns casos não é superada nem através do método iconológico elaborado por Panofsky. A irracionalidade da abordagem do iconólogo (mesmo exorcizada pelo cotejo com a documentação mais variada e ampla possível) recoloca o risco da “circularidade” dos argumentos. Aqui chegamos a uma aporia constitutiva do conhecimento historiográfico; em todo caso, é preciso notar que uma solução radical da mencionada dificuldade foi oferecida por E. H. Gombrich, no âmbito de uma série de considerações sobre o problema do estilo, que o levaram a posições extremamente interessantes, ainda que, creio, não isentas de contradição.

Gombrich, nascido em 1909 (dezenove anos mais jovem que Saxl, 43 mais jovem que Warburg), aluno de Julius von Schlosser, passou a fazer parte do Instituto Warburg — do qual, como se sabe, é atualmente o diretor — pouco antes da invasão de Viena pelas tropas nazistas. Num ensaio de 1945, ele alude com uma certa ênfase, falando do método iconológico, a “Warburg e seus seguidores”;¹¹¹ e certamente sua formação e seus interesses se põem sob um signo em grande parte diferente daqueles, digamos, de um Saxl, mesmo que seja necessário lembrar a aproximação deste último à escola de Viena, a colaboração de Schlosser aos *Vorträge* da Biblioteca Warburg, a presença do O. Kurz (discípulo de Schlosser) na equipe warburguiana, e assim por diante.¹¹²

Os vínculos de Gombrich com a escola de Viena, e em geral com o ambiente cultural vienense, parecem muito estreitos. Também aquela relação viva entre interpretação da arte do passado e cultura artística do presente que caracterizara, não sem uma certa deformação,¹¹³ a obra de um Wickhoff, Riegl ou Dvorák encontrasse, mesmo que com um sinal por assim dizer negativo, nos textos de Gombrich. Veremos a seguir em que sentido se entende isso. Desde já, porém, ressalta-se uma característica essencial da personalidade científica de Gombrich: seus interesses predominantemen-

te teóricos. Trata-se, bem entendido, de uma teoria que evita totalmente as elucubrações abstratas ou vagas, as generalidades ou sutilezas que têm como fim a si mesmas,¹¹⁴ e que a cada passo concretiza-se em exemplificações, em análises acuradíssimas e por menorizadas. Mas é significativo que de um problema teórico também nasçam ensaios de história e não de “teoria” da arte, como “Botticelli’s mythologies” ou “Icones symbolicae” — a ambigüidade das figuras de Botticelli, que o espectador tenta resolver construindo interpretações “fisiognômicas” totalmente arbitrárias, ou a indiferenciação entre símbolo e representação nas alegorias renascentistas e barrocas.¹¹⁵

O segundo volume da já lembrada *Bibliography of the survival of the classics*, publicado em Londres em 1938, abre-se com uma resenha do jovem Gombrich sobre a coletânea dos textos de Warburg. Com muito equilíbrio, Gombrich observa que, apesar das evidentes implicações no plano do método, a obra de Warburg não tinha nenhum caráter sistemático. Insistia sobretudo no fato de que Warburg, em vez de condescender com os *geistesgeschichtliche Parallelen* [paralelos histórico-espirituais] mais ou menos casuais, unira diferentes âmbitos científicos (história do estilo, sociologia, história das religiões e da linguagem) para resolver, mediante a reconstrução de relações concretas, problemas particulares e delimitados. Não se tratava de uma observação nova: Wind também se detivera, mesmo que mais rapidamente, sobre tal ponto no curso da sua polêmica em relação a Dilthey.¹¹⁶ Todavia, no caso de Gombrich, tratava-se de uma observação plena de implicações. Resenhando no mesmo volume o ensaio de Panofsky e Saxl, “Classical mythology in mediaeval art”, sobre o qual já nos detivemos, Gombrich, ao elogiar de modo geral a pesquisa, notava que em alguns casos surgia a dúvida sobre se os autores não haviam substituído conexões genéticas, isto é, filiações ou dependências filologicamente reconstruíveis, por simples analogias ou “*geistesgeschichtliche Parallelen*” — expressão que obviamente remete à resenha dos textos de Warburg, algumas páginas antes. Um desses paralelos de tipo “*geistesgeschichtlich*” levantados por Gombrich era a analogia (caríssima, vimos, a Pa-

nofsky) entre a descoberta da perspectiva linear e o nascimento da dimensão histórica através da nova relação com a Antiguidade, instaurada pelo Renascimento.¹¹⁷ Essa crítica, não totalmente infundada, coloca uma exigência metodológica justa, ao recusar paralelismos e analogias histórico-culturais muito fáceis; no limite, porém, acabava por negar a própria possibilidade da reconstrução dos nexos históricos gerais. A partir de que documentação — poderíamos de fato perguntar a Gombrich — seria permitido ao estudioso estabelecer uma conexão entre a descoberta da perspectiva e o nascimento de uma consciência histórica na era do Renascimento? Talvez a partir de um testemunho que mostre a coexistência de ambos os fenômenos no âmbito de uma única personalidade — suponhamos, um texto de Brunelleschi ou Paolo Uccello que se refira com um distanciamento consciente, “histórico”, à Antiguidade, à *sacrossancta vetustas*? A rigor, mesmo um tal testemunho poderia ser considerado insuficiente: um paralelismo, uma analogia *geistesgeschichtlich* se mantêm como tais ainda quando relativos a um indivíduo, e não a uma sociedade. O único testemunho verdadeiramente decisivo, portanto, seria o que documentasse a *consciência* da analogia entre descoberta da perspectiva linear e nascimento de uma dimensão histórica nos próprios homens do século xv. Conforme os casos, a história acaba ou por se restringir a considerações sobre *coincidências* individuais, sem poder alcançar um panorama mais amplo, ou por se limitar a partilhar as opiniões que os homens das várias épocas tiveram sobre si mesmos. Isso porque é evidente que o historiador estabelece conexões, relações, paralelismos que nem sempre são *diretamente* documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental etc. comum — contexto que funciona, por assim dizer, como termo médio da relação.¹¹⁸ É a existência do humanismo florentino do século xv, com todas as suas especificações e implicações, que permite ao historiador, em princípio, estabelecer uma relação entre descoberta da perspectiva linear e nascimento de uma consciência histórica no sentido moderno do termo. Sem essa referência implícita à cultura humanista do século xv, teremos

somente uma analogia formal, vazia de conteúdo (distância entre o olho e o objeto — distância entre o indivíduo e os acontecimentos do passado) e, portanto, irrelevante.

Para entender os termos e as implicações dessa crítica levantada por Gombrich, devemos nos remeter a um ensaio seu quase contemporâneo, “Wertprobleme und mittelalterliche Kunst”. Reunindo em 1963 um grupo de ensaios sobre “teoria da arte” (*Kunsttheorie*), Gombrich publicou-o novamente como que para ressaltar a coerência interna do seu trabalho num espaço de quase trinta anos.¹¹⁹ Nesse ensaio, que se inspira num estudo de E. von Garger, Gombrich põe-se energicamente contra uma interpretação “fisiognômica” (*physiognomisch*) do caráter não-naturalista da arte medieval. Assim como do aspecto e das modificações de uma fisionomia — explica ele — costumamos fazer deduções imediatas sobre estados de espírito, sentimentos, condições da pessoa que está à nossa frente, da mesma forma alguns estudiosos inferem das restrições que os artistas medievais impunham às formas, para fazê-las aderir a determinados esquemas, “um sentimento análogo de restrições sobre o artista em suas relações com o mundo que o circunda”. Trata-se de uma postura interpretativa aparentemente mais refinada, mas na verdade análoga à postura de quem interpreta o distanciamento do realismo na arte como um distanciamento do mundo, e vê na chamada “transcendência” da arte medieval um reflexo imediato da posição assumida diante da transcendência da filosofia da época. O que é preciso rejeitar, afirma Gombrich decididamente, não é a suposição de uma tal postura na mentalidade medieval, mas a facilidade, a imediatez do paralelo, que ele compara às generalizações sociológicas propostas na sua época por Taine.¹²⁰

A polêmica de Gombrich tem dois objetivos, entrelaçados mas também distintos (aqui não muito claramente). Em primeiro lugar, a concepção do estilo artístico predominante num período histórico como expressão de uma “personalidade coletiva hipostasiada” — quase uma “superobra de arte”, executada por um “superartista” —, concepção que seria, segundo Gombrich, um resíduo da filosofia romântica da história. Em segundo lugar, a

concepção do estilo como “sistema integralmente expressivo”.¹²¹ A respeito do primeiro ponto, é provável que exista um eco das posições do filósofo e epistemólogo K. R. Popper, a quem Gombrich várias vezes enfatizou o quanto devia.¹²² A polêmica anti-historicista de Popper — logo assumida por Gombrich, que nesse ensaio alude, contestando-o, ao “historicismo (*Historismus*) da história da arte em chave expressionista” — depois retorna inúmeras vezes, e com acentos particularmente ásperos, em textos posteriores, dirigindo-se especialmente contra Riegl e seus intérpretes, sobretudo Sedlmayr.¹²³ Tal polêmica sem dúvida é muito justa, ao defender o exame específico de cada obra de arte, sem se contentar com “explicações” muito fáceis e genéricas, que na verdade não explicam nada; mas oculta em si o risco de jogar fora a criança junto com a água do banho, de excluir ou pelo menos afrouxar, nessa recusa do pior historicismo, o vínculo entre fenômenos artísticos e a história. “O espírito do tempo”, porém, sempre é uma tentativa — ainda que aproximativa e mitológica — de responder a um problema real, o das conexões existentes entre as várias faces da realidade histórica (excluindo-se o fato de que a polêmica de Gombrich, dirigida sobretudo contra Hegel e seus seguidores, aplica-se na realidade sobretudo a generalizações de tipo diltheyano).¹²⁴

Pode-se fazer o mesmo discurso em relação ao segundo alvo da polêmica de Gombrich. Ele refuta com muita razão a interpretação “em registro expressionista” da arte do passado, que vimos condenada numa passagem citada antes. Interpretar o estilo perturbado de algumas miniaturas medievais (não por acaso “revalorizadas” esteticamente por certa crítica moderna, como exemplos de arte “expressionista”) como se se tratasse de ciprestes transformados por Van Gogh num turbilhão de linhas significa ceder àquela deformação do gosto com a qual não se avalia cada obra de arte, mas reage-se imediatamente ao estilo em que foi formulada — estilo considerado “como se fosse por si só uma obra de arte”.¹²⁵ Trata-se de uma deformação anti-histórica, que se nega a ver a obra de arte no contexto das convenções estilísticas da sua época. A polêmica de Gombrich tem aqui raízes muito profundas, que obviamente vão além do expressionismo como movimento

historicamente determinado. O que se recusa é a sobreposição à arte do passado de uma concepção, nascida na idade moderna, da arte como ruptura com a tradição, da arte como expressão *imediatamente* da individualidade (ou talvez do inconsciente) do artista.¹²⁶ Prosseguindo coerentemente ao longo dessa linha, Gombrich acabou por afirmar, em polêmica contra toda estética de tipo “romântico”, que a obra de arte não deve ser considerada “sintoma” nem “expressão” da personalidade do artista,¹²⁷ mas o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto lingüístico em que se situa a mensagem.¹²⁸ Essa adesão, ainda que cautelosa, a uma corrente bem-definida da estética contemporânea¹²⁹ implica, por parte de Gombrich, uma postura fundamentalmente crítica em relação a uma parcela dos pressupostos dos estudos até agora considerados.

Em que se fundava, de fato, a crítica mais lembrada ao ensaio de Panofsky e Saxl? Na recusa de uma conexão de tipo “fisiognômico” ou, se se preferir, “expressivo”; isto é, a remissão direta de determinadas qualidades formais das pinturas do século xv, ligadas à descoberta do espaço perspectivo, à atitude geral daquela sociedade — ou de grupos pertencentes àquela sociedade — em relação à realidade (nascida de uma consciência histórica no sentido moderno). Ela implicava também, naturalmente, a recusa de considerar as obras de arte de Brunelleschi, de Paolo Uccello etc. como *sintomas*, *expressões* de uma determinada atitude geral ou, se se quiser, concepção do mundo. E com isso voltamos de novo às posições “anti-românticas”, “antiexpressionistas”, formuladas mais recentemente por Gombrich.¹³⁰ A esta altura, parece claro que elas implicam uma recusa da legitimidade da iconologia (não da iconografia, tomemos cuidado!) panofskyana.

Retomemos o ensaio de Panofsky, “The Neoplatonic movement and Michelangelo”. Depois de analisar o estilo de Michelangelo, e antes de passar ao exame dos documentos iconográficos que esclarecem o significado do neoplatonismo do artista, e em geral o significado histórico da sua personalidade, Panofsky escreve — e evidentemente trata-se de uma passagem crucial —: “Todos

esses princípios estilísticos e esses hábitos técnicos têm um significado mais que formal: eles são sintomas (*symptomatic*) da própria essência da personalidade de Michelangelo”.¹³¹ De fato, para Panofsky, o tipo de traço nos desenhos e o tipo de cinzeladura na pedra adotados por Michelangelo *exprimem*, são *sintomas* da personalidade profunda do artista — e não só: de um contraste histórico geral entre ideal clássico e ideal cristão no Renascimento, vivido de modo evidentemente singular por um indivíduo excepcional. Mas é claro que esse tipo de dedução baseia-se numa interpretação “fisiognômica” das obras de Michelangelo e dos contrastes estilísticos “mais que formais” (e de significado “mais que individual”) que as caracterizam, segundo Panofsky — e na concepção correlata do estilo como “sistema integralmente expressivo”, recusada por Gombrich.¹³² Essa recusa liga-se, em Gombrich, a uma desconfiança acentuadíssima em relação à tentativa (que animara, como já vimos, as pesquisas de Warburg e seus seguidores) de servir-se das obras de arte, e em geral dos testemunhos figurativos considerados do ponto de vista do estilo, como fonte para a reconstrução histórica geral.

Falando em termos apropriadamente ásperos da *História social da arte* de A. Hauser, bem-conhecida também pelos leitores italianos,¹³³ Gombrich adverte contra o “constante perigo de a *Geistesgeschichte*” atribuir “ao *Zeitgeist* de uma época as características fisiognômicas que encontramos nas manifestações artísticas” da própria época.¹³⁴ E na resenha, ela também não pouco crítica, a *Vozes do silêncio* de A. Malraux, significativamente intitulada “André Malraux and the crisis of Expressionism”, Gombrich notou que os protagonistas da história da arte são, para Malraux, “aqueles superartistas imaginários que chamamos estilos” — estilos que, por sua vez, “exprimem” o espírito dos respectivos períodos históricos, pela confiança acrítica (observa ainda Gombrich) de que “as artes visuais oferecem o caminho mais curto para a mentalidade de civilizações que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis a nós”.¹³⁵ Essa advertência retorna — junto com seu correlato contra a “physiognomic fallacy” — na aula inaugural proferida ao assumir a cátedra de Daring Lawrence como pro-

fessor de história da arte no University College de Londres, em 1957.¹³⁶ Historiadores como J. Huizinga e E. R. Curtius, observa Gombrich, advertiram contra tal perigo; e Huizinga, acrescentamos, deveria estar bem consciente disso, por confessar que foi induzido a escrever *O declínio da Idade Média* pelo “desejo de conhecer um pouco melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, em estreita relação com a vida daquela época” — exceto por inserir Jan van Eyck, entrando num típico círculo vicioso, entre as fontes privilegiadas, por ter “espelhado o espírito daqueles tempos de modo exemplar”.¹³⁷

Concluindo, é bem compreensível que, na aula inaugural citada, Gombrich advirta os historiadores da arte contra “considerar os estilos do passado como uma mera expressão de época, raça ou situação de classe” (a aproximação dos últimos dois termos é característica dos pressupostos ideológicos do autor); mas tem-se a nítida impressão de que tal insistência implica um pequeno interesse, ou melhor, uma notável desconfiança em relação à pesquisa dos nexos entre as obras de arte e a situação histórica em que elas nascem. Lembremos, por contraste, a exclamação de Saxl num texto que, ao percorrer novamente os problemas da historiografia moderna, traçava uma espécie de autobiografia cultural, da erudição positivista a Wölfflin e a Warburg: uma vez assimilada a lição de Wölfflin, “o novo problema principal, pelo menos a meu ver, era o de relacionar a história da arte com os outros ramos da história: política, literatura, religião, filosofia”.¹³⁸ Gombrich certamente também não deixa de observar, como por exemplo na resenha ao livro de Hauser, que existe um “clima mental, uma atitude que permeia sociedades e períodos históricos”, cuja arte e artistas reagem inevitavelmente à transformação dos “valores predominantes”; mas admitido isso, na verdade de modo bastante genérico, ele volta ao que mais lhe importa: “sabemos que o ‘estilo’ artístico é na realidade um índice bastante problemático das transformações sociais ou culturais”.¹³⁹ Depois de tudo o que levantamos até aqui, é impossível não reconhecer o fundamento da conclusão. Mas não resta dúvida de que o terreno a que

Gombrich nos conduziu é certamente mais firme, mas também mais árido.

VII.

E, no entanto, pareceria que uma saída ao risco constituído pelas conexões demasiado rápidas e imediatas, em ambos os sentidos, entre situação histórica e fenômenos artísticos, deveria ser oferecida pelas pesquisas iconográficas. A diferença dos fatos estilísticos, os dados iconográficos constituem um elemento de mediação inequívoco entre um determinado ambiente cultural, religioso e político, e a obra de arte — inequívoco, isto é, objetivamente controlável. Não é certamente por acaso que Warburg e ainda mais Saxl insistiam precisamente sobre tal tipo de investigação. Agora, na já citada aula inaugural de 1957, Gombrich se posiciona em relação às pesquisas iconográficas, inspirando-se num artigo onde A. Momigliano, depois de ressaltar as grandes discordâncias que surgem entre os estudiosos quando se trata de interpretar o material figurativo, critica um livro de E. R. Goodenough sobre Fílon, por ter recorrido nessa base a um argumento circular (“G. quer confirmar uma velha tese sobre Fílon usando o material figurado e interpreta o material figurado pressupondo a sua interpretação de Fílon”).¹⁴⁰ Ora, diz Gombrich, o próprio Warburg nos deu um exemplo sobre como podem-se romper tais círculos, no seu célebre ensaio sobre o testamento de Francesco Sassetti; em suas pegadas, aprendeu-se a procurar conexões com “obscuras superstições astrológicas ou dilemas filosóficos” onde até então só se viam imagens de serenitas procissões. É nessa capacidade de romper e renovar as interpretações históricas assumidas acriticamente, e não (isso é característico) na inclusão das obras de arte num contexto histórico geral, que consiste, segundo Gombrich, o “método warburgiano” levado à perfeição por Saxl.¹⁴¹ Mas agora, continua ele não sem ironia, a iconologia (termo que Gombrich usa, aqui e em outras passagens, como sinônimo de iconografia)¹⁴² corre, por sua vez, o risco de cair em argumentos circulares, ainda

que de sinal contrário — isto é, de projetar inexistentes alegorias platonizantes em quadros do Renascimento que exprimem apenas uma serena sensualidade. A esse ponto — e aqui Gombrich insiste nos problemas que mais o assediam —; se a iconologia não quer se tornar um instrumento inútil, ela deve voltar a propor “o problema sempre aberto do estilo da obra de arte”.¹⁴³

Ao alertar contra os riscos das pesquisas iconográficas, Gombrich não se refere a nenhum estudo em particular. Mas tais riscos podem ser exemplificados a partir de um livro surgido depois da aula inaugural de Gombrich: *Pagan mysteries in the Renaissance*, de E. Wind.¹⁴⁴ A doutrina e a sutileza interpretativa de Wind são conhecidas; tanto mais significativo, portanto, é o fato de que aqui a “distância crítica” entre a obra de arte e o texto que deveria comentá-la e explicá-la perca-se com tanta freqüência.¹⁴⁵

Sabe-se que a dificuldade (ou, se se preferir, a excessiva facilidade) dessas pesquisas iconográficas consiste em que, para um grande número de pinturas do século XV ou XVI, podemos supor com absoluta segurança a existência de “programas” iconográficos pormenorizados, que no entanto só excepcionalmente chegaram até nós. Isso obriga o intérprete moderno a seguir tateando entre a selva dos textos clássicos mais díspares e de seus glosadores e intérpretes — de Proclo a Ficino, e mais além —, sem nunca se poder chegar a uma conexão entre texto e pintura atestada de forma documental. Afirmar sem sombra de dúvida que o elaborador do “programa” da pintura tinha presente esta ou aquela passagem, esta ou aquela interpretação de um determinado mito, é quase sempre impossível. O único critério de julgamento é dado pela plausibilidade e coerência da interpretação proposta. Evidentemente, há o risco de invocar em defesa de sua própria interpretação textos e glosas ignorados ou ausentes ao elaborador do “programa” — risco que Wind reivindica, com uma interpretação aguda mas um pouco sofística,¹⁴⁶ como uma característica insuprimível dessas pesquisas sobre a iconografia renascentista. Mas tal risco traz consigo um outro bem mais grave: o de se chegar a uma interpretação arbitrária, mesmo que aparentemente coerente, das pinturas em questão. Vamos dar um exemplo, extraído do volume

de Wind, advertindo que se trata de um exemplo extremo: um caso de interpretação fundada num mal-entendido textual. Nele podem-se discernir refletidos e acentuados, numa espécie de espelho deformante, os riscos do modo de procedimento de Wind e, em certa medida, do método inteiro. A pintura interpretada é o afresco de Rafael situado na Stanza della Segnatura (Gabinete da Assinatura), representando Apolo e Mársias. Qual é o significado alegórico que se esconde por trás dessas figuras? O estudioso lembra, antes de mais nada, uma famosa carta de Pico a Ermolao Barbaro, onde, depois de uma alusão ao *Banquete* platônico, enuncia-se uma contraposição entre o Mársias terreno e o Apolo celeste: a alma deve recolher-se e ouvir somente as melodias deste último. Daqui, Wind passa a examinar a invocação de Dante a Apolo (*Paraíso* I, 13-21), e em particular os versos: “Entra nel petto mio, e spira tue/ Sí come quando Marsia traesti/ Dalla vagina delle membra sue” [Entra no peito meu, e inspira-me/ Como quando a Mársias arrancaste/ Da bainha dos membros seus]. Os versos são interpretados assim: “... e infunde-me com teu espírito *como fizeste a Mársias* quando arrancaste a pele dele” (... and so infuse me with your spirit *as you did Marsyas* when you tore him etc.).¹⁴⁷ Trata-se de um evidente mal-entendido: Dante não invoca minimamente para si o suplício de Mársias como passagem obrigatória para a regeneração espiritual, mas limita-se a invocar de Apolo a inspiração para cantar melodias sublimes como as que o deus cantou durante a disputa com Mársias (“Spira tue/ Sí come quando Marsia traesti...”). [Inspira-me como quando a Mársias arrancaste...]. Mas essa interpretação errônea — “para obter o ‘amado louro’ de Apolo o poeta deve passar pela agonia de Mársias”, comenta Wind¹⁴⁸ — é imediatamente “comprovada” pelo fato de que o afresco de Apolo e Mársias encontra-se entre a *Disputa* e o *Parnaso*, ambos com a presença de Dante, uma vez entre os teólogos e uma vez entre os poetas. Isso para Wind é uma confirmação de que o *Apolo e Mársias* “é um exemplo de teologia poética, que representa um mistério pagão colocado por Dante no início do primeiro canto do *Paraíso*” — mistério que exprime o

tormento da alma humana arrebatada pela divindade, sua agonia no instante em que atinge o êxtase supremo.¹⁴⁹ Mas essa interpretação é insustentável. Ela se funda, como vimos, num mal-entendido dos versos dantescos, que não é legitimado — este é o ponto — nem pela carta de Pico (que alude ao mito de Mársias, mas não a Dante) nem pelos comentários dos séculos xv e xvi da *Comédia* (para todos eles, veja-se o comentário neoplatônico de Landino).¹⁵⁰ Mas trata-se de um mal-entendido não-casual: Wind lê os seus autores a tal ponto com olhos de um neoplatônico florentino que introduz, como aqui, alegorias neoplatonizantes onde elas não existem.¹⁵¹ É uma maneira um pouco curiosa de entender a *Einfühlung* [empatia] do historiador. Em todo caso, o fato de que essa leitura neoplatônica de Dante encontre, aos olhos de Wind, uma (pseudo) confirmação na dupla presença do poeta nos afrescos da Stanza della Segnatura, deve alertar, parece-me, sobre o grau de coerência interna e correspondência entre textos e imagens necessário para que a interpretação iconográfica seja verdadeiramente aceitável.¹⁵² Do contrário, ela se torna um instrumento para ler nos testemunhos figurados aquilo que se quer (e ainda por cima com várias “provas”). Ou seja, retorna-se (e com isso encerramos a digressão) ao “círculo vicioso” de que falava Gombrich.

VIII.

Ao propor novamente o problema irresolvido do estilo nas artes figurativas como antídoto aos sintomas de esgotamento das pesquisas iconográficas, que no passado haviam desenvolvido uma função tão importante de ruptura na historiografia artística, e de modo geral na historiografia do Renascimento, Gombrich insistia, como vimos, nos temas que desde o início da sua atividade científica lhe são mais caros. Eles encontraram uma formulação geral num livro cujo subtítulo, *Estudos sobre a psicologia da representação pictórica*, é mais eloquente e menos sujeito a equívocos do

que o título: *Arte e ilusão*. Quais equívocos? No prefácio à segunda edição inglesa, omitido na tradução italiana, Gombrich alude à má compreensão de alguns leitores que viram no livro uma defesa da arte ilusionista. Trata-se evidentemente de uma interpretação devida à obtusidade ou a uma animosidade polêmica, mesmo sendo retomada num nível mais sofisticado por R. Arnheim, numa resenha não sem observações agudas, mas no geral superficial e desfocada.¹⁵³ Gombrich nunca pensou em sustentar que a arte é sinônimo de habilidade ilusionista. É verdade, pelo contrário, que o próprio assunto do livro — a problematicidade, a não-obviedade da representação do mundo sensível pelo artista — seria impensável sem o advento de uma arte figurativa. Isso é ressaltado muito claramente pelo próprio Gombrich no final do volume.¹⁵⁴ Por outro lado, sabemos que a postura de Gombrich em relação a essas correntes artísticas não é benévola:¹⁵⁵ daí, em parte, a polêmica de R. Arnheim. Mas isso não nos interessa aqui.

Falar desse esplêndido livro é difícil; ainda mais difícil seria falar dele com a competência necessária — de psicólogo, além de estudioso de história da arte. Além disso, a exposição de Gombrich é muito densa e cerrada, por trás da aparente fluidez e brilho do estilo ensaístico (o livro nasceu originalmente como uma série de conferências). Aqui nos ocuparemos somente de alguns problemas que se ligam ao discurso já começado.

Com grande riqueza de exemplos e fineza de argumentação, Gombrich demonstra que o artista não pode copiar a realidade *assim como ela é* ou *como a vê*. Tal concepção se aproxima, com uma comparação esclarecedora e não-casual (lembrar-se-á que Gombrich tentou se servir, mesmo que de maneira conscientemente analógica, de certos esquemas da teoria da informação para interpretar os fenômenos artísticos), daquela outra, antiga, sobre a língua como nomenclatura: os trabalhos de Worf, em particular, ressaltaram que “a língua não tanto nomeia coisas ou conceitos preexistentes quanto, pelo contrário, articula o mundo das nossas experiências”. Analogamente,

os estilos... diferem na seqüência das suas articulações e no número de perguntas que permitem que o artista coloque. Por outro lado, a informação que nos chega do mundo visível é tão complexa que nenhuma figuração jamais poderá vertê-la integralmente. Isso não se deve à subjetividade da visão, mas à sua riqueza... Não se trata da documentação de uma experiência visual, mas da fiel construção de um modelo relacional.¹⁵⁶

Ao construir esse modelo, o artista deve antes de mais nada levar em consideração os meios à sua disposição.¹⁵⁷ Além disso, como Gombrich demonstra muito bem, a representação da realidade seria impossível sem a intervenção de um “esquema” — um esquema provisório, talvez muito rudimentar ou até casual, sucessivamente modificado através do processo, bastante conhecido pelos psicólogos, de *trial and error*.¹⁵⁸ Uma evidente confirmação disso é dada, entre outras coisas, por aquilo que Gombrich define como “patologia da representação”, isto é, os erros devidos à intervenção de um “esquema” discordante da realidade (o litógrafo do início do século XIX que desenha como se fossem agudos os arcos semicirculares do portal da catedral de Chartres, porque os arcos de uma catedral gótica *devem* ser agudos). O “esquema” é, portanto, uma das palavras-chave do livro; notou-se, porém, que o autor lhe confere acepções sempre diversas, gerando uma certa confusão no leitor.¹⁵⁹ Em todo caso, essa descoberta da importância decisiva do “esquema”, dessa conjectura inicial destinada a ser continuamente corrigida e modificada, leva enfim Gombrich à primeira proposição do seu tema: o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros (primeira parte: “Os limites da semelhança com o verdadeiro”). A segunda proposição é, de certa maneira, o inverso da primeira: Gombrich demonstra (terceira parte: “A parte do observador”) que a leitura de uma imagem nunca é óbvia, na medida em que o observador se depara sempre com uma mensagem ambígua — “a ambigüidade”, escreve ele a um certo ponto, “é evidentemente a chave de todo o problema da leitura da imagem”¹⁶⁰ — e é forçado a escolher entre várias a interpretação correta. Os mais típicos achados da pintura “ilusionista” ou, se se preferir, naturalista (a pincelada, a perspectiva

linear) requerem, para ser interpretados corretamente, um olho exercitado, capaz de testar a imagem com base numa experiência vivida. Não podemos citar aqui os argumentos de Gombrich a propósito; vejamos, porém, suas conclusões:

Nesses fatos devemos procurar a razão última de por que a arte tem uma história, e uma história de tanta amplitude e complexidade. Ler a imagem criada pelo artista significa mobilizar as nossas lembranças e nossas experiências do mundo visível e testar essa imagem mediante projeções tentativas. Para ler o mundo visível em termos de arte, temos de fazer o contrário. Devemos mobilizar as nossas lembranças e nossas experiências de quadros vistos e testar o motivo projetando, também neste caso por tentativas sucessivas, lembranças e experiências, dentro de um quadro delimitado.¹⁶¹

São esses fatos psicológicos que explicam aquele fenômeno “bastante surpreendente” que é a “estabilidade dos estilos na arte”.¹⁶² Sobre essa “estabilidade”, por outro lado, Gombrich já insistira em sua bela, e a justo título afortunada, *Story of art*.¹⁶³ Esse destaque dado à importância das convenções artísticas e ao valor da tradição é o aspecto secundário positivo, por assim dizer, da polêmica contra as interpretações “expressionistas” da história da arte. Além disso, ele se liga estreitamente à tentativa, já invocada, de aplicar a teoria da informação à análise dos fenômenos artísticos. Não só a “novidade” de uma mensagem é apreciável apenas se referida a uma tradição, como também a sua própria decodificação pressupõe a existência de um âmbito circunscrito de escolhas — do contrário, ressaltava Gombrich, a comunicação seria impossível.¹⁶⁴ Mas é correto afirmar, como faz Arnheim na resenha já mencionada, que tal destaque à importância da tradição retira a Gombrich a possibilidade de explicar aquilo que mais lhe interessa: ou seja, por que a arte tem uma história?¹⁶⁵ A explicação da estabilidade do estilo vem talvez em detrimento da explicação da transformação do estilo?

A algumas das objeções de Arnheim o próprio Gombrich respondeu antecipadamente.¹⁶⁶ Mas Arnheim certamente indica uma dificuldade real, ao observar que, segundo Gombrich, as transformações estilísticas se dão quando o artista confronta seu

esquema com a natureza, conseguindo assim romper a cadeia do estilo tradicional para alcançar uma verdade representativa maior ou diferente. Não que, como supõe Arnheim, essa reivindicação da “verdade representativa” seja inconciliável com a ênfase sobre a importância dos esquemas oferecidos pela tradição aos fins da representação pictórica: Gombrich refutou decididamente qualquer ampliação relativista das suas conclusões a esse respeito, ressaltando que, se em cada representação intervém um esquema, é possível porém falar de representações mais ou menos corretas.¹⁶⁷ O problema, contudo, é sempre o mesmo pressentido por Arnheim: por que em determinados períodos históricos escolhem-se esquemas diferentes, que comportam representações mais ou menos corretas da realidade? Será que isso não acontece, indaga Arnheim, pela mudança das atitudes em relação à vida e ao mundo?¹⁶⁸ Segundo Arnheim, “a história da arte é precisamente a das mudanças dessas concepções” — afirmação inaceitável, porque perde de vista precisamente o objeto específico da história da arte (as pinturas, as estátuas, os edifícios), que acaba por se dissolver numa genérica e nebulosa “história das concepções de mundo”. Por outro lado, a definição de “história da arte” proposta por Gombrich, e contra a qual polemiza Arnheim, é certamente limitada demais. Depois de ter mostrado brilhantemente como Constable via a paisagem inglesa através dos quadros de Gainsborough, e Gainsborough através dos quadros de Ruysdael e dos pintores holandeses em geral, Gombrich, efetivamente, declara: “E os holandeses, de onde haviam derivado o repertório? A resposta a tal tipo de pergunta é exatamente o que conhecemos como ‘história da arte’. Todos os quadros, como disse Wölfflin, devem mais a outros quadros do que à observação direta”.¹⁶⁹ Mais uma vez, parece claro que, para Gombrich, afirmar que a arte tem uma *história* significa simplesmente ressaltar que as várias manifestações artísticas não são *expressões* sem relações entre si, mas anéis de uma tradição.¹⁷⁰ O problema da modificação do estilo permanece aberto.

Antes de ver como Gombrich enfrentou esse problema (coisa que Arnheim, estranhamente, deixou de fazer em sua resenha),

recapitulemos o que fizemos até aqui. Viu-se como Gombrich, partindo de uma recusa das interpretações “expressionistas” da história da arte, que estabelecem conexões *imediatas* (“fisiognômicas” ou outras), ou em todo caso apressadas, entre obras de arte e situações históricas psicológicas, acabara por acentuar ao extremo a importância da tradição na história da arte, mostrando que a representação pictórica da realidade se torna possível, literalmente, pela existência de outras obras de arte, conseqüentemente colocando como tarefa — mais que principal, exclusiva da história da arte — a reconstrução dos vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte. Basta lembrar uma vez mais a declaração de Saxl, segundo a qual o problema mais urgente da história da arte era o de relacioná-la “com outros ramos da história: política, literatura, religião, filosofia”, para captar a diversidade das duas formulações. Acresça-se a título de confirmação o fato de Gombrich, depois de se referir à noção warburguiana de *Pathosformeln*, afirmar:

A importância por ele [Warburg] atribuída ao fato de que os artistas do século xv, até então considerados paladinos da pura observação do verdadeiro, tivessem se servido com tanta frequência de fórmulas derivadas, provocou grande efeito. Graças ao seu interesse pelos tipos iconográficos, seus seguidores verificaram, em escala sempre maior, que a dependência de uma tradição é regra também para obras de arte do Renascimento e do Barroco, que até então haviam sido consideradas simplesmente naturalistas.¹⁷¹

Aqui, é evidente que Gombrich reinterpreta sutilmente a tradição warburguiana, transferindo para ela os *seus próprios* problemas — mesmo tratando-se de problemas que os estudiosos ligados mais estreitamente àquela tradição haviam deixado em aberto, ou haviam resolvido com excessiva rapidez. E o próprio Gombrich aludiu implicitamente a esse redirecionamento da pesquisa quando, numa comovida lembrança de Bing, falou do ceticismo das novas gerações, crescidas numa tradição acadêmica diferente, nos confrontos com a *Kulturwissenschaft* em que amadureceram os problemas de Warburg — ceticismo de que Gombrich

certamente partilha.¹⁷² Por outro lado, a própria Bing tinha consciência desse surgimento de novos problemas e novas orientações científicas no âmbito mesmo da tradição warburguiana, na medida em que, ao apresentar os textos do seu mestre ao público italiano, convidava a uma retorno à fonte, isto é, aos textos de Warburg, para medir a imprecisão e a generalidade da expressão “método warburguiano”, usada a propósito de pesquisas tão diferentes como as que nasceram ao longo de mais de quarenta anos no âmbito do Instituto.

Poder-se-ia concluir que a orientação imprimida por Gombrich, com suas geniais pesquisas, em direção à tradição warburguiana implica, de um lado, um ganho (o aprofundamento dos problemas do estilo pictórico graças aos instrumentos oferecidos pela psicologia) e, de outro, uma perda (o reduzido interesse pela relação recíproca entre os vários aspectos da realidade histórica e os fenômenos artísticos).¹⁷³ Tratar-se-ia de uma conclusão de forma alguma restritiva — é evidente que a única maneira de manter viva uma tradição de estudos é fecundá-la com contribuições novas —, mas limitada. É necessário, antes de mais nada, ver como Gombrich resolve, no interior da perspectiva teórica por ele adotada, o problema crucial da modificação dos estilos.

IX.

Art and illusion traz uma tripla dedicatória: a Emanuel Loewy, Julius von Schlosser e Ernst Kris, que Gombrich declara seus mestres. Em colaboração com Kris — já aluno de Schlosser, que depois passou dos estudos de história da arte para a psicanálise — Gombrich publicou em 1937-8 um ensaio com o título “Principles of caricature”.¹⁷⁴ Nele, depois de ressaltar que a caricatura propriamente dita nasce no final do século XVI, no ambiente dos Carracci, os autores perguntavam-se o porquê desse nascimento relativamente tardio. Descartada a hipótese insustentável que interpretava esse atraso à luz da evolução da habilidade manual dos pintores e desenhistas, Kris e Gombrich detiveram-se na correla-

ção, aventada por Brauer e Wittkower, entre o nascimento da caricatura e o emergir contemporâneo da individualidade e do sentido do cômico. Mas também se recusava essa explicação: em primeiro lugar, porque os dois fenômenos não são realmente coincidentes (talvez porque no Renascimento estivesse ausente a descoberta do indivíduo ou o sentido do cômico?); em segundo lugar, por motivos de caráter geral. O historiador da arte recorre à literatura, o historiador da literatura recorre à arte, e ambos recorrem à filosofia quando não conseguem explicar determinados problemas surgidos dentro de suas disciplinas. Essas trocas interdisciplinares, apesar de fecundas, não podem mascarar o problema metodológico da “explicação” histórica. Visto que o historiador tem de lidar com acontecimentos irrepetíveis, o conceito de explicação há de ser usado com cautela. Mas a caricatura é um fenômeno, além de histórico, psicológico, e enquanto tal insere-se num processo repetível e descritível.¹⁷⁵ E, de fato, a explicação do mecanismo da caricatura era buscada pelos autores no terreno psicológico, e individuada, nas pegadas de um célebre texto de Freud, na analogia entre caricatura e chiste.¹⁷⁶

Tudo isso é importante, em primeiro lugar porque Gombrich voltou recentemente a esse texto de Freud para tornar a propor sua interpretação dos fenômenos artísticos,¹⁷⁷ e em segundo lugar porque as dúvidas expressas naquele distante ensaio a propósito da explicação histórica retornam numa passagem crucial de *Art and illusion*. A necessidade de “explicar” aquilo que ele define como “a revolução grega”, isto é, a passagem decisiva para a história da arte ilusionista, da arte egípcia à arte grega, fez com que Gombrich abandonasse (como antecipara na aula inaugural de 1957)¹⁷⁸ o terreno da psicologia: a essa altura, as antigas dúvidas sobre a explicação histórica acometem-no novamente.¹⁷⁹ Quase que com relutância, ele introduz um conceito novo — o conceito de “função” (*function*). É a função diferente desenvolvida pela arte no Egito e na Grécia que explica essa transformação decisiva do estilo. No Egito, requeria-se uma arte funerária de tipo pictográfico, capaz de representar não acontecimentos mutáveis, mas,

conforme uma concepção religiosa precisa, situações típicas subtraídas ao fluxo temporal — o “o quê”, não o “como”.¹⁸⁰ Na Grécia, o surgimento de uma liberdade alhures desconhecida na narrativa de episódios míticos e a conseqüente possibilidade, por parte do artista (pense-se em Homero), de voltar a atenção para aspectos marginais e transitórios da realidade, para o “como” além de para o “o quê”, provocou uma espécie de reação em cadeia que levou os escultores a representar de modo novo, não pictográfico ou esquemático, o corpo humano.¹⁸¹ Assim, esse conceito de “função” leva Gombrich a romper com o círculo mágico das pinturas que se parecem com outras pinturas, ou que procuram resolver problemas formais postos por outras pinturas: “a forma de uma representação”, escreve ele, “não pode ser separada do seu fim e das exigências (*requirements*) da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida”.¹⁸² Portanto, as grandes mudanças do gosto explicam-se, para Gombrich, pela mudança das “exigências”, que por outro lado nunca aparecem ditadas por motivos meramente estéticos. Vejam-se as páginas sobre o fim da arte clássica:

O surgimento das novas religiões orientais reduzira a sua função (*function*). Talvez a inevitável banalização da imagem, em conseqüência da difundida habilidade técnica e do gosto pelo virtuosismo, tenha tornado vulnerável a arte da “mimesis”. Na época de Augusto já se notam sinais de uma mudança no gosto, que se orienta para modos mais arcaicos e revela admiração pelas formas misteriosas da tradição egípcia. [As fórmulas existentes tiveram de se adaptar] às novas exigências de solenidade imperial e revelação divina. No curso desse processo de adaptação, as conquistas do ilusionismo grego foram progressivamente deixadas de lado. A imagem não mais se puseram perguntas acerca do “como” e do “quando”; ela se reduziu ao “o quê”, à exposição impessoal. E, como cessaram as perguntas do observador à imagem, assim cessaram também as do artista à natureza. O esquema não foi submetido à crítica e corrigido, e assim seguiu o impulso natural em direção ao estereótipo mínimo... [Nos mosaicos de Ravenna] a arte voltou a ser um instrumento, e uma mudança de função (*function*) dá lugar a uma mudança de forma.¹⁸³

Mas com as “perguntas do observador à imagem” entra em jogo uma nova noção, a de *mental set* — termo verdadeiramente crucial no livro, que o tradutor italiano verte ora como “enfoque mental” [*messa a fuoco mentale*], ora como “postura mental” [*atteggiamento mentale*]. A mudança da “função” da arte (que para Gombrich está na origem da mudança da forma) pressupõe, por um lado, o aparecimento de “exigências” diferentes, ligadas por exemplo “às novas exigências de solenidade imperial e revelação divina”, e, por outro, uma postura diferente por parte do espectador. A importância da noção de *mental set* provém diretamente da concepção da arte como “mensagem”, como “comunicação”.

Cada cultura e cada comunicação [escreve Gombrich] fundam-se no jogo recíproco de expectativa e observação, isto é, sobre os altos e baixos de satisfação e frustração, suposições corretas e movimentos errados que constituem a nossa vida cotidiana... A experiência da arte não se subtrai a essa regra geral. Um estilo, tanto quanto uma cultura ou uma mentalidade difundida, determina um certo horizonte de expectativa, uma postura mental (*mental set*) que registra todos os desvios e modificações com sensibilidade mais aguda.¹⁸⁴

Certa feita, Gombrich comparou a comunicação artística ao telégrafo sem fio.¹⁸⁵ Retomando a comparação, podemos extrair do livro de Gombrich uma seqüência do tipo: *requirements-function-form-mental set*. No pólo transmissor, temos as “exigências” (não só estéticas, mas políticas, religiosas e assim por diante) feitas pela sociedade “onde aquela determinada linguagem visual é válida”; no pólo receptor, temos o *mental set*, isto é, segundo a definição de Gombrich, “as atitudes e expectativas que influenciaram as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra”.¹⁸⁶ Mas é claro que essas noções e suas relações recíprocas colocam uma série de problemas que ultrapassam a afirmação de Wölfflin, adotada por Gombrich, de que “todos os quadros devem mais a outros quadros do que à observação direta”, e que não podem ser resolvidos nem pela psicologia, nem pela teoria da informação, nem por uma história da arte que se limite a

localizar os empréstimos realizados entre os vários pintores ou escolas pictóricas.¹⁸⁷ Certamente, tais empréstimos, tal “viscosidade” extraordinária da tradição artística são fatos reais e importantes — Gombrich demonstrou-o de forma definitiva. Mas eles são incapazes de explicar não só as profundas mudanças verificadas no interior dessa tradição, como até mesmo a comunicação que se instaura entre um artista e seu público. Isso foi reconhecido pelo próprio Gombrich quando, depois de se referir ao “controle que o virtuoso sabe exercer sobre seus meios expressivos” e àquele “sentido dos valores essenciais que lhe permite eliminar o que poderia haver de redundante, visto que pode contar com um público que aceita o jogo e sabe captar as alusões”, acrescentou: “O contexto social em que [isso] ocorre foi pouquíssimo estudado. Seja como for, é claro que o artista cria sua elite, e a elite cria seus artistas”.¹⁸⁸ Que isso ocorra é claro; já o modo como ocorre permanece um tanto obscuro. O mesmo conceito, pressuposto em *Art and illusion*, da arte como comunicação coloca problemas que precisam ser resolvidos num contexto mais amplo. A história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela. É claro que se deve considerar assente a recusa das conexões “fisiognômicas”, ou de qualquer forma imediatas ou superficiais. Todavia, ao ler, no final do prefácio escrito expressamente para a edição italiana de *Art and illusion*, o programa de pesquisas prudentemente esboçado por Gombrich — “Ao colocar novas perguntas sobre o vínculo entre forma e função na arte, talvez possamos suscitar novos contatos com a sociologia e a antropologia. Mas isso, em larga medida, pertence ao futuro”¹⁸⁹ —, acaba-se por se perguntar se o silêncio sobre os contatos com a história (política, religiosa, social e assim por diante) é casual ou não. Os trabalhos mais recentes de Gombrich, mesmo incluindo um notável ensaio sobre “The early Medici as patrons of art: a survey of primary sources”, que significativamente retoma temas warburgianos, ainda que com um espírito diverso, não oferecem uma

resposta precisa a essa indagação.¹⁹⁰ É com curiosidade, digamos até com impaciência, que o leitor que acompanhou a originalíssima produção desse grande estudioso aguarda os desenvolvimentos posteriores.

O ALTO E O BAIXO

O TEMA DO CONHECIMENTO PROIBIDO NOS SÉCULOS XVI E XVII

O tema deste ensaio é muito amplo; portanto, será melhor partir de um texto definitivo. Na *Epístola aos Romanos* 11.20, são Paulo exortava os romanos convertidos ao cristianismo a não desprezar os hebreus. A mensagem de Cristo (subentendia ele) é universal. Daí a exortação: *μη ὑψηλοφρονει, ἀλλὰ φοβοῦ* ("Não te ensoberbeças, mas teme..."). Na *Vulgata* de são Jerônimo, a passagem correspondente diz: "nolli altum sapere, sed time".¹

A *Vulgata* freqüentemente é uma tradução muito literal,² e também nesse caso "*altum sapere*" é antes um decalque do que uma verdadeira tradição do grego *ὑψηλοφρονεῖν*.³ Mas no Ocidente latino, a partir do século IV, o trecho foi muitas vezes mal-entendido: "*sapere*" foi entendido não como um verbo de significado moral ("sê sábio"), mas como um verbo de significado intelectual ("*conhecer*"); a expressão adverbial "*altum*", por outro lado, foi entendida como um substantivo que designa "aquilo que está no alto". "Non enim prodest scire", escreveu santo Ambrósio, "sed metuere, quod futurum est; scriptum est enim Noli alta sapere..." (É melhor temer as coisas futuras do que conhecê-las: está escrito, de fato, *Noli alta sapere*...).⁴

Assim, a condenação da soberba moral pronunciada por são Paulo tornou-se uma censura contra a curiosidade intelectual. No início do século V, Pelágio criticou algumas pessoas, sem citar nomes, que, entendendo mal o significado e o contexto da passa-

gem, sustentavam que em *Romanos* 11.20 o Apóstolo pretenderia proibir “o estudo da sabedoria (*sapientiae studium*)”.⁵ Mais de mil anos depois, Erasmo, seguindo uma indicação do humanista Lorenzo Valla⁶, observou que o alvo das palavras de são Paulo fora um vício moral, não intelectual. No seu diálogo inacabado *Anti-bárbaros*, ele escreveu que “essas palavras não condenam a erudição, mas tendem a nos dissuadir do orgulho pelos nossos sucessos mundanos”. “Paulo — acrescentou — dirigiu as palavras *non altum sapere* aos ricos, não aos doutos.” Não admira que, em sua tradução do Novo Testamento, Erasmo se recusasse a adotar as ambíguas palavras da *Vulgata*, preferindo escrever com mais precisão “ne efferaris animo, sed timeas”. “Aquilo a que se se refere aqui” — explicou — “não é o conhecimento ou a estupidez, mas a arrogância e a modéstia.”⁷ Voltaremos adiante a essa defesa da cultura por parte de Erasmo. Em todo caso, é preciso notar que, apesar dessa claríssima interpretação do texto, a má compreensão da passagem paulina permaneceu.

A analogia entre as palavras de Pelágio e as de Erasmo é digna de nota. Ao que parece, havia uma tendência persistente em se entender mal o significado daquela passagem. É uma conclusão aparentemente difícil de aceitar, porque todos os comentaristas medievais ou renascentistas interpretaram corretamente “*noli altum sapere*” como uma admoestação dirigida contra o orgulho espiritual. Mas a *Romanos* 11.20 seguiam-se duas exortações morais mais ou menos semelhantes: “Digo . . . a cada um de vós que não tendes de vós próprios um conceito mais alto do que o que é certo . . .” (*Rom.* 12.3); e “Não tendes o ânimo nas coisas altas, e deixai-vos atrair pelas humildes” (*Rom.* 12.16). A palavra-chave de todas essas passagens é, no texto grego, *φρονεῖν* (*μη ὑψηλοφρονεῖ, μη υπερφρονεῖν, μη τὰ ὑψηλαφρονοῦντες*),⁸ que são Jerônimo traduziu por “sapere” (“*noli altum sapere*”, “*non plus sapere quam oportet sapere*”, “*non alta sapientes sed humilibus consentientes*”). Já no século III, Lactâncio escrevera que “sapere” significa “procurar a verdade”.⁹ Um século depois, Ambrósio, como vimos, considerara “sapere” sinônimo de “scire”, saber. É significativo que, nas línguas neolatinas, os verbos que

se referem ao conhecimento sejam *sapere, savoir, saber* — mesmo que no italiano, por exemplo, a distinção entre *scienza* e *sapienza* conserve em parte a distinção entre âmbito moral e âmbito intelectual.¹⁰ Não surpreende, portanto, que as palavras “*non plus sapere quam oportet sapere*” (*Rom.* 12.3) tenham sido interpretadas como uma admoestação contra a curiosidade intelectual dos heréticos em matéria de religião. Também comentadores como Smaquado ou Rabano Mauro, que justamentem interpretaram “*noli altum sapere*” como equivalente a “não sejas orgulhoso”, acabaram, algumas páginas depois, por estabelecer uma conexão entre essas palavras e a passagem “*non plus sapere quam oportet sapere*”, entendida em sentido cognoscitivo.¹¹ Por séculos e séculos, as palavras paulinas “*non altum sapere*”, extraídas do contexto, foram citadas por autores laicos ou eclesiásticos como texto óbvio contra qualquer tentativa de ultrapassar os limites do intelecto humano — por exemplo, no caso que logo veremos, *De imitatione Christi*. No final do século xv, um dos primeiros tradutores da Bíblia para o italiano, Nicolò Malermi, podia escrever “não queiras conhecer as coisas altas”.¹²

Encontramo-nos, portanto, frente a um lapso não individual, mas coletivo, ou quase coletivo. O deslize das palavras de são Paulo, passando de um significado moral para um significado intelectual, foi certamente favorecido por fatores de ordem linguística e textual.¹³ Mas o fato de que as palavras “*noli altum sapere*” foram interpretadas como uma admoestação contra o conhecimento ilícito das “coisas altas” implica também elementos mais profundos.¹⁴

A espécie humana tende a representar a realidade em termos de opostos. O fluxo das percepções, em outras palavras, é decomposto na base de categorias nitidamente contrapostas: luz e sombra, calor e frio, alto e baixo.¹⁵ O antigo lema atribuído a Heráclito, segundo o qual a realidade é uma guerra de opostos — lema que Hegel retraduziu em termos da sua concepção dialética — pode ser lido numa chave diferente e igualmente anacrônica. Certa vez, um famoso biólogo observou que essa obsessão centrada na polaridade tem profundas raízes biológicas, na medida em que a

mente humana é comparável a um computador que opera na base de uma lógica de tipo sim/não, tudo/nada. Mesmo que a física moderna já seja suficientemente imune ao antropomorfismo para não se vincular a esse tipo de lógica, os seres humanos continuam a se comportar e a pensar da maneira mencionada. Para eles, a realidade, enquanto refletida pela linguagem e, conseqüentemente, pelo pensamento, não é um *continuum*, mas um âmbito regulado por categorias descontínuas, substancialmente antitéticas.¹⁶

Essas categorias, obviamente, têm um significado cultural ou simbólico, além do nível biológico. Os antropólogos começaram a analisar o significado mutável de algumas delas — a oposição direita/esquerda, por exemplo.¹⁷ Mas, entre essas categorias, nenhuma é tão universal como a oposição alto/baixo. É significativo que digamos que algo é “elevado” ou “superior” — ou, inversamente, “baixo” ou “inferior” — sem nos darmos conta do motivo por que aquilo a que atribuímos maior valor (a bondade, a força etc.) deva ser colocado no alto. Também os primatas, ao que parece, reagem à contraposição entre alto e baixo. Mas o intenso valor cultural atribuído a essa contraposição em todas as sociedades conhecidas (ao que eu saiba) provavelmente está ligado a um elemento diferente, especificamente humano — de fato, o elemento que teve um peso decisivo na história do *homo sapiens*.¹⁸ A prolongada infância do homem, a excepcional lentidão do seu desenvolvimento físico e intelectual explicam de modo plausível a identificação imediata daquilo que é alto com a força, a bondade e assim por diante. À criança privada de qualquer recurso, o adulto poderosíssimo aparece como a encarnação de todos os “valores”.

Tudo isso, naturalmente, é pura hipótese. É fato, porém, que cada civilização situou a fonte do poder cósmico — Deus — nos céus.¹⁹ Além disso, o simbolismo da “alteza” está profundamente ligado, como se vê ainda hoje pelas línguas indo-europeias, ao poder político. Agora, se voltarmos à passagem da *Vulgata* de onde partimos, veremos que a advertência contra a pretensão de conhecer as coisas “altas” referia-se a níveis diversos de realidade, mas ligados entre si. A realidade cósmica: é proibido olhar os

céus e, em geral, os segredos da Natureza (*arcana naturae*). A realidade religiosa: é proibido conhecer os segredos de Deus (*arcana Dei*), como a predestinação, o dogma da Trindade e assim por diante. A realidade política: é proibido conhecer os segredos do poder (*arcana imperii*), isto é, os mistérios da política. Trata-se de aspectos diferentes da realidade, cada um deles com uma hierarquia bem-definida; diferentes, mas ligados entre si — ou, mais precisamente, reforçados reciprocamente por meio de analogias.

Os antropólogos conhecem, talvez mais do que os historiadores, o perigo de projetar as nossas categorias sobre culturas remotas. Mas, neste caso, podemos proceder tranqüilamente, uma vez que o ressurgimento das palavras paulinas “*noli altum sapere*” em contextos diferentes reflete um pressuposto unitário implícito: a existência de um âmbito separado, cósmico, religioso e político, definível como “alto” e vedado ao conhecimento humano.

O valor ideológico dessa tríplice exortação é evidente. Ela tendia a conservar a hierarquia social e política existente, condenando os pensadores políticos subversivos que tentavam penetrar nos mistérios do Estado. Tendia a reforçar o poder da Igreja (ou das igrejas), subtraindo os dogmas tradicionais à curiosidade dos heréticos. Tendia, além disso — um efeito marginal de certa importância —, a desencorajar os pensadores independentes que ousassem questionar a venerável imagem do cosmo, baseada no pressuposto aristotélico-ptolomaico de uma contraposição nítida entre os céus incorruptíveis e um mundo sublunar (isto é, terreno) corruptível.

Essa insistência nos limites da razão contradiz, à primeira vista, a imagem oitocentista do Renascimento como uma época claramente contraposta ao mundo “medieval” tradicional. Na realidade, essa imagem não era de todo errada, mas excessivamente simplificada. Será útil, nesse contexto, invocar o caso de Erasmo. A defesa da cultura, implícita na sua observação sobre o verdadeiro significado das palavras de são Paulo, “*noli altum sapere*”, distancia-se conscientemente da tradição em que ele próprio se formara. No famoso e pequeno tratado *De imitatione Christi*, de Tomás de Kempis, lê-se a seguinte passagem: “Não te orgulhes nas

artes ou nas ciências, mas teme o que te foi dito". Teme, *time*; e o texto prossegue: "*Noli altum sapere*, mas confessa a tua ignorância".²⁰ Mais uma vez, fica claro até que ponto essa passagem revela toda uma concepção de mundo. Chamá-la-emos medieval? Trata-se, evidentemente, de um termo muito vago e genérico. Sem dúvida, os Irmãos da Vida Comum louvavam as virtudes monásticas, como a humildade, contra o orgulho intelectual que atribuíam à tradição escolástica. Todavia, Erasmo, que na juventude fora seguidor dos Irmãos da Vida Comum, não se identificou com a tradição das ordens monásticas, e tampouco com a da escolástica. Nos *Antibárbaros*, com efeito, ele refutou ambas como exemplos de "barbárie". Sua defesa da cultura se ligava a uma outra tradição, a humanista. É verdade também que as disputas teológicas entre católicos e protestantes, provocadas pelo aparecimento da Reforma, induziram Erasmo cada vez mais a citar um antigo provérbio: "*Quae supra nos, ea nihil ad nos*" [Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar]. Com isso, naturalmente, ele não voltava à tradição da humildade intelectual monástica. O lema, atribuído a Sócrates, exprimia uma atitude bem diferente. Com verdadeira ironia socrática, Erasmo aludia ambigualmente aos limites do conhecimento humano, contrapondo a simplicidade da mensagem de Cristo às sutis especulações dos teólogos das duas alas.²¹

O lema socrático, "*quae supra nos, ea nihil ad nos*", é muitas vezes citado nos livros de emblemas.²² Nessas coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens, tão difundidas entre o público culto na Europa do século XVI e principalmente do século XVII, encontramos um grande número de imagens e lemas ligados ao tema da proibição de se conhecerem as "coisas altas". Aquilo que os unifica é a citação recorrente, devidamente mal-entendida, das palavras de São Paulo, "*noli altum sapere*". Misturando tipicamente cristianismo e cultura clássica, essas palavras foram empregadas, por exemplo, como legenda aplicada aos mitos de Prometeu e Ícaro. Ícaro que cai dos céus e Prometeu punido por ter roubado aos céus o fogo divino (cf. fig. 1 e 2) foram considerados símbolos dos astrólogos, dos astrônomos, dos teólogos heréticos,

In Astrologos.



*Icare per superos qui raptus est aëra, donec
In mare præcipitem cera liquata daret.
Nunc ex cera eadem fervensque resuscitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caueat quicquam predicere præceptis
Nam cadet impostor dum super astra nititur.*

1. Andrea Alciati, *Emblematum libellus*, Paris, 1535, p. 57.

EMBLEMA CVI.

Quæ supra nos, nihil ad nos.



CAucasia æternum pendens in rupe Prometheus
Diripitur sacri præpetis vngue iecur.
Et nollet fecisse hominem figulosq; perosus
Accensam raptò damnat ab igne facem.
Roduntur varijs prudentum pectora curis,
Qui cæli affectant scire, deùmq; vices.

2. Andrea Alciati, *Emblemata*, Frankfurt-am-Main, 1567, p. 106.

dos filósofos inclinados a pensamentos ousados, de indefinidos teóricos da política.²³ Em alguns casos, é possível desemaranhar as obscuras alusões implícitas nesses livros de emblemas. No *Emblemata* de Alciato, talvez o mais famoso de todos, com uma centena de edições em várias línguas, há um emblema que representa Prometeu acorrentado, enquanto uma águia lhe rói o fígado. O lema é o que conhecemos: “Quæ supra nos, ea nihil ad nos” (Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar). O comentário em versos soa assim: “roduntur variis prudentum pectora curis/ qui coeli affectant scire deumque vices”, que literalmente significa: “os corações dos doutos que querem investigar a natureza dos céus e dos deuses são roídos por todos os tipos de afãs”. O comentário de Alciato ecoa uma passagem do *De fato*, o tratado filosófico sobre o livre-arbítrio e a predestinação composto alguns anos antes por Pietro Pomponazzi, que então circulava em manuscrito. “Prometheus vere est philosophus” — escrevera Pomponazzi — “qui, dum vult scire Dei arcana, perpetuis curis et cogitationibus roditur...”, isto é, “Em verdade, Prometeu é o filósofo que, quando quer investigar os segredos de Deus, é roído continuamente por afãs e pensamentos...”. A heróica auto-imagem proposta por Pomponazzi transformou-se no emblema de Alciato em uma acusação polêmica.²⁴

Os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim. Mas a sua ampla circulação européia ultrapassou fronteiras confessionais, além das nacionais. De fato, eles recorriam geralmente a um nível cultural mais profundo e difundido, baseado em pressupostos inconscientes ou apenas parcialmente conscientes, como por exemplo a idéia da analogia entre as hierarquias cósmicas, religiosas e políticas — a analogia a que remetia a proibição “non altum sapere”.

A um certo ponto, porém, os limites tradicionais impostos ao conhecimento humano foram derrubados. Basta lembrar o enorme desenvolvimento da astronomia do início do século XVI em diante. Certamente, homens como Galileu ou Kepler não hesitaram em

olhar os céus, servindo-se também de novos instrumentos como o telescópio. Os *arcana naturae*, os segredos da natureza, começaram a ser desvelados; qual foi a repercussão dessas descobertas científicas sobre velhas proibições de conhecer os *arcana Dei* e os *arcana imperii*, os segredos de Deus e os segredos do poder? As recentes discussões sobre esses temas trouxeram à luz sobretudo a importância de determinadas posturas intelectuais ou religiosas — a puritana, por exemplo — para o progresso do pensamento científico. Aqui tentaremos percorrer, ainda que brevemente, um caminho diverso.

“O fato de você ter projetado a terra no céu” — pergunta Loyola a Copérnico em *Ignatius His Conclave*, de John Donne — “induziu talvez os homens a ter confiança em construir novas torres ou mais uma vez ameaçar a Deus? Ou desse movimento da terra concluem eles que o inferno não existe, e negam a punição dos pecados?”²⁵ Tais eram, segundo um dos cérebros mais perspicazes daquela época, dois dos possíveis efeitos da “nova ciência”: um blasfemo orgulho intelectual, ou a recusa de uma poderosa força de coesão social como a religião. Por enquanto, deixemos de lado o primeiro e detenhamo-nos no segundo.

Entendo que a possibilidade de extrair analogias subversivas da “nova ciência” para as questões religiosas e políticas não se limitava aos círculos doutos. Podemos invocar, a propósito, as palavras de Costantino Sacardino, chefe de uma conspiração fracassada contra o governo papal. Sacardino, enforcado como ateu em Bolonha, em 1619, costumava dizer: “Tolos os que acreditam [no inferno]... Os príncipes querem que se acredite nisso, para agirem à sua maneira, mas... enfim toda a passarada abriu os olhos”.²⁶ Nesses mesmos anos, os grupos de intelectuais franceses e italianos conhecidos como “libertins érudits” sustentavam que a religião era uma mentira, mas uma mentira útil: sem ela, as massas teriam se comportado mal, e a sociedade inteira teria desmoronado.²⁷ Um homem como Sacardino — um bufão profissional, que era ao mesmo tempo um seguidor da medicina paracelsiana — subverteu abertamente essa doutrina aristocrática. A atitude da gente comum — era esta a sua hipótese otimista — mudara. Eles não

IN ASTROLOGOS.



**Icare per superos qui raptus & aëra donec
In mare præcipitem cæra liquata daret.
Nunc te cæra eadem feruensq; resuscitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caueat quicquam prædicere præceptis,
Nam cadet impostor dum super astra uoluit.**

3. Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531, ff. não numeradas (XLIV).

mais olhavam passivamente os gestos dos reis e políticos no palco do teatro do mundo: haviam começado a penetrar nos segredos do poder, descobrindo o mais oculto de todos — o uso político da religião.

“Desse movimento da terra” — perguntara Donne — “concluem eles que o inferno não existe, ou negam a punição dos pecados?” Foi exatamente esta a conclusão de Sacardino. Naturalmente, não temos provas de que ele conhecesse alguma coisa sobre o sistema copernicano. Mas é de se perguntar se a sua consciência de viver numa época nova, em que as crenças tradicionais haviam se desgastado — “enfim toda a passarada abriu os olhos” — era realmente independente daquilo que vinha se verificando no âmbito da ciência.

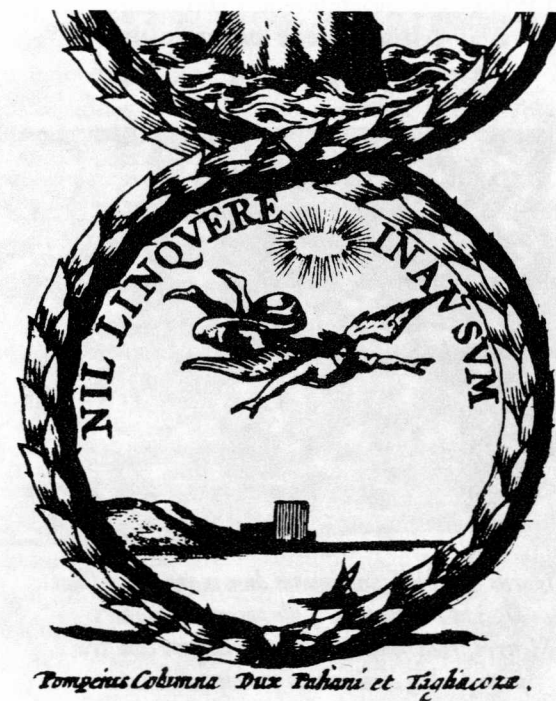
O caso de Sacardino é, ao que sabemos, bastante excepcional. Além disso, uma revolução baseada nas classes inferiores, tal como ele sonhava, obviamente estava, na Europa do século XVII, condenada à derrota. Uma analogia entre a “nova ciência” da natureza e a ciência da sociedade, para ser coroada de sucesso, deveria se referir, como fez Hobbes, a poderosas realidades existentes, tais como os Estados absolutistas. É significativo que esse tipo de analogia fosse definido como “ateísta” — um termo vago que podia se aplicar a questões políticas, além das religiosas. Esta é mais uma prova do que já dissemos sobre a profunda relação que existia entre os três níveis de conhecimento — o cósmico, o religioso e o político. É útil lembrar, nesse contexto, a invectiva de Simplicio no *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo* de Galileu: “Esse modo de filosofar tende à subversão de toda a filosofia natural, e a desordenar e reduzir a pedaços o céu e a Terra e todo o universo”.²⁸ Esse temor às implicações subversivas do novo sistema heliocêntrico, que Galileu atribuía aos seguidores da velha cosmologia aristotélica, não era um mero exagero retórico. De fato, encontramos um eco seu, alguns anos depois, em Descartes, no *Discurso do método*: “... eu não poderia aprovar de nenhuma forma aqueles temperamentos turbulentos e inquietos que, não sendo chamados ao manejo dos negócios públicos nem pela necessidade nem por outro destino, sempre têm em mente novos pro-



4. Marcello Marcianno, *Pompe funebri*. Nápoles, 1666, detalhe da figura em frente à p. 102

jetos de reforma; e, se eu pensasse que nesse texto houvesse a mínima coisa pela qual pudesse se suspeitar de tal loucura, eu ficaria muito desolado por ter permitido a sua publicação”.²⁹ Essa prudente observação contribui para esclarecer ainda a decisão de Descartes em não publicar o seu tratado *Le monde*, depois da condenação de Galileu pela Igreja romana. Ele tinha clara consciência das implicações políticas da nova ciência, mesmo estando muito longe de partilhá-las.

A condenação do sistema heliocêntrico pela Igreja romana foi justificada, conforme os casos, como um gesto de intolerância ou de meticulosidade obstinada. No entanto, não se pode excluir a possibilidade de também ter sido inspirada pelo obscuro temor às implicações religiosas e políticas da nova cosmologia.³⁰ Na metade do século XVII, um jesuíta italiano, o cardeal Sforza Pallavicino, adotou uma atitude mais flexível em relação ao progresso científico. Ele também aludiu à velha analogia entre os *arcana naturae* e os *arcana imperii*, os segredos da natureza e os segredos do poder político, porém contrapondo-os nitidamente. Era possível predizer o comportamento da Natureza, porque as leis naturais eram poucas, simples e invioláveis. Mas predizer o comportamento dos reis e príncipes era pura temeridade, como seria predizer a imperscrutável vontade de Deus.³¹ No mesmo espírito, o nobre Virgilio Malvezzi, parente de Sforza Pallavicino, escreveu que “quem para explicar os eventos físicos apresenta Deus como razão é pouco filósofo, e quem não o apresenta para a explicação dos eventos políticos é pouco cristão”.³² Portanto, de um lado temos o reino da ciência, que em princípio está aberto a todos, mesmo aos artesãos e camponeses — já que, como observou Sforza Pallavicino, a filosofia natural “se difunde nas oficinas e campos”, e não apenas “nos livros e academias”. De outro lado, temos o reino da política, que está vedado aos “particulares” que tentam penetrar nos segredos do poder. Dessa forma, a nítida contraposição entre a previsibilidade da Natureza e a imprevisibilidade da política introduzia um tema muito diferente, em torno do qual presumivelmente construía-se todo um discurso: a necessidade de impedir que o povo interviesse nas decisões políticas. Mas, ao



5. Anselme de Boot, *Symbola varia*, Amsterdam, 1686, p. 292.



6. Florentius Schoonhovius, *Emblemata*, Gouda, 1618, p. 9.

mesmo tempo, a sutil distinção traçada por Sforza Pallavicino implicava uma avaliação realista da natureza do progresso científico, apesar da sua advertência contra quem pretendesse ignorar as “cancelas da humana ciência”.³³

Essa superação dos antigos limites foi devidamente registrada nas coletâneas de emblemas. Durante o século XVII, Ícaro e Prometeu tornaram-se símbolos de um forte impulso intelectual para as descobertas. Uma nítida transvaloração dos valores fez com que a “ousadia”, a “curiosidade”³⁴ e o “orgulho intelectual” — vícios tradicionalmente associados àqueles mitos — também fossem considerados virtudes. John Donne previra-o: “Será que o fato de você ter projetado a terra no céu induziu os homens a ter confiança em construir novas torres ou a, mais uma vez, ameaçar a Deus?”. Ícaro e Prometeu — como os Titãs ou os construtores da torre de Babel — também foram derrotados; mas a deles foi uma derrota gloriosa. De fato, numa coletânea de emblemas do final do século XVII, Prometeu não mais aparece representado como um deus derrotado, acorrentado à montanha. Sua mão, no gesto de roçar o sol, vinha acompanhada pelo altivo lema: “Nil mortalibus arduum” (cf. fig. 4) — “nada é difícil demais para os mortais”.³⁵ Também a queda de Ícaro não correspondia mais às novas atitudes: numa outra coletânea de emblemas, ele aparece como um jovem alado, que flutua tranqüilamente no ar (cf. fig. 5). A divisa “Nil linquere insausum” (Ousa tudo) vinha acompanhada por um comentário que comparava o vôo à descoberta de um novo mundo por Colombo.³⁶ O jesuíta Daniello Bartoli, por outro lado, observara que sem a coragem de Colombo, comparada à de Ícaro, a Europa não teria “nem as especiarias e as minas . . . nem o conhecimento daquele meio mundo, a América”.³⁷ As próprias noções de “risco” e “novidade” eram agora vistas como valores positivos — apropriados, de fato, a uma sociedade cada vez mais amplamente fundada no comércio. Estava surgindo uma nova cultura, baseada na afirmação de novos valores sociais.

Se agora voltarmos uma vez mais às palavras paulinas “noli altum sapere”, ficará claro por que nesse período elas não parecem mais aceitáveis. Com efeito, podemos acompanhar quase passo a



7. Florentius Schoonhovius, *Emblemata*, Gouda, 1618, ff. não numeradas (XII).

passo a maneira como acabou por se refutar esse lema venerável. No início do século XVII, na coletânea de emblemas de um jovem advogado holandês, Florentius Schoonhovius, várias vezes reeditada, encontramos outra vez a velha exortação “noli altum sapere”, sob uma forma levemente modificada: “altum sapere periculosum” (é perigoso conhecer aquilo que está no alto) (cf. fig. 6). Ainda aí, o lema se referia a Ícaro. Um longo comentário de Schoonhovius explicava o alvo do emblema: os teólogos excessivamente curiosos que disputavam sobre segredos divinos como a predestinação, o livre-arbítrio, a queda de Adão. Como fariam melhor, exclamava, se deixassem de lado essas discussões abstrusas e inúteis, contentando-se simplesmente com a Bíblia! Desse modo, prosseguia ele, a nossa próspera pátria não correria o risco de ser levada à ruína pelas discórdias religiosas.³⁸

Isso a que aludia Schoonhovius tornara-se naquele momento um problema incômodo. Em 1618, as discussões religiosas na república holandesa chegaram a uma virada decisiva. Os seguidores da rígida doutrina calvinista da predestinação encontravam uma oposição crescente por parte dos seguidores mais cordatos de Arminio. Essa discussão teológica tinha ostensivas implicações políticas, já que os arminianos, que eram minoritários, eram defensores da tolerância religiosa. Por esse motivo, apoiaram homens como Oldenbarnevelt, que pretendiam se opor ao poder político dos ministros calvinistas.³⁹ Para resolver a questão, convocou-se um sínodo em Dordrecht. Naquele exato momento, Schoonhovius decidiu publicar sua coletânea de emblemas, como um convite à paz religiosa.

Tanto a queda de Ícaro como símbolo dos teólogos curiosos quanto o lema “noli altum sapere” circulavam amplamente entre esses grupos religiosos holandeses. Em fevereiro de 1618, o cunhado do cônsul de Haarlem escreveu uma carta condenando asperamente os loucos teólogos que, à semelhança de Ícaro, sofrem uma miserável queda por terem ousado voar alto demais, rumo a metas proibidas. Alguns anos antes, o grande filólogo clássico Casaubon escrevera à personalidade mais representativa dos grupos arminianos, Grozio, observando que seria útil a toda a cristandade, e

particularmente aos arminianos, refrear aqueles teólogos curiosos que procuravam (acrescentava ele, num eco evidente da *Epístola aos Romanos* 12.3) saber mais do que deviam, “sapientes supra id quod oportet sapere”.⁴⁰

O emblema de Schoonhovius, portanto, fazia vibrar uma nota familiar. O seu contexto, porém, em certo sentido era novo. Se olharmos a primeira página do volume de Schoonhovius, veremos antes de tudo, em frente à primeira página do texto, um retrato do jovem autor, emoldurado pelas palavras “sapere aude” (fig. 7). Logo a seguir, três emblemas: “nosce te ipsum” (conhece-te a ti mesmo), “sapiens supra fortunam” (o sábio não pode ser derrotado pela sorte) e o já visto “altum sapere periculosum”. A série se centrava sobre o tema do conhecimento, com evidentes subentendidos estoicos. O significado do primeiro lema, porém, contrastava nitidamente com o último, “altum sapere periculosum”.

“Sapere aude” é tirado da epístola de Horácio a Lollio.⁴¹ Seu significado literal é “sê sábio”. Horácio dirige essas palavras a um tolo que hesita em atravessar um rio, pois espera que a água pare de correr. A passagem ligava-se originalmente ao bom senso, e não ao conhecimento. Mas é fácil entender que o significado das palavras de Horácio na coletânea de emblemas de Schoonhovius era outro. Também aqui “sapere” havia deslizado de um âmbito moral para um âmbito intelectual, sob a atração do lema vizinho “altum sapere periculosum”.⁴² O resultado era uma espécie de equilíbrio instável: “é perigoso conhecer aquilo que está no alto”, mas “ousa conhecer”.

Para entender plenamente o significado dessa última exortação, é preciso lembrar que, nesse período, os intelectuais europeus sentiam-se cada vez mais integrantes de uma cosmopolítica *respublica literatorum*, uma república de intelectuais.⁴³ Nesse contexto, a solidariedade com os outros intelectuais importava mais do que os respectivos compromissos de caráter religioso ou político. Poderíamos dizer que a pesquisa da verdade vinha se tornando uma espécie de religião, um compromisso político em si mesmo. Mas essa insistência no espírito de pesquisa não se dirigia a todos. “Hic vero libertas aliqua inquirendi, aut etiam dissentiendi doctis



8. Anton van Leeuwenhoek, *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam*, Leiden, 1719, frontispício.

omnino concedenda est” (Devemos conceder uma certa liberdade de pesquisa, e também de divergência, sobretudo aos intelectuais), escrevia o arminiano Conrad Vostius, professor de teologia em Leiden, a Casaubon, “senão pareceremos impedir a lenta marcha da verdade”.⁴⁴

Assim, a liberdade de pesquisa tinha de ser concedida antes de mais nada — ou somente? — a um grupo social preciso: os intelectuais — que, para o bem e para o mal, ainda está viva.

“Altum sapere periculosum”: a busca da verdade pode ter implicações sociais perigosas, como mostrou o caso da Holanda. No sínodo de Dordrecht, os arminianos foram derrotados. Um ano depois, em 1619, a vitória teológica da ortodoxia calvinista foi acompanhada por uma vitória política. Oldenbarnevelt foi condenado à morte; muitos arminianos — ou “ex-postulantes”, como eram chamados — fugiram para o exílio, sobretudo na França. Schoonhovius, talvez desiludido com as lutas religiosas de seus companheiros de fé, abandonou o calvinismo e tornou-se católico. Diga-se de passagem que não escreveu outros livros de emblemas. Mas a difusão do novo significado das palavras de Horácio, “sapere aude” (ousa conhecer), prosseguiu. Elas foram escolhidas como lema pessoal de Gassendi, o qual, devemos lembrar nesse contexto, mantinha relações não só com os “libertins érudits” mas também com os arminianos exilados em Paris.⁴⁵

No início do século XVII, apareceu um livro na Holanda. O frontispício vinha decorado com uma vinheta que representava um homem subindo uma montanha (fig. 8). No cume circundado por nuvens, percebe-se uma cornucópia. Um deus alado com uma foice — o Tempo — segura o homem pela mão, ajudando-o a subir. O lema é “Dum audes, ardua vinces” (Se souberes ousar, vencerás qualquer dificuldade). O emblema alude habilmente a três lemas diferentes, fundindo-os num só: “Veritas filia Temporis” (A verdade é filha do Tempo), “altum sapere”, porque “ardua” significa também “as coisas altas”, e “sapere aude”. Efetivamente, eis aí o Tempo, eis a altura, eis a ousadia (“Dum audes...”, se souberes ousar...). Mas onde está o “sapere”? Basta olhar o título do livro: *Epistolae ad Societatem Regiam An-*

glicam (Cartas à Royal Society da Inglaterra) de Anton van Leeuwenhoek,⁴⁶ o grande biólogo holandês que foi o primeiro cientista a utilizar o microscópio. O significado da vinheta pode ser traduzido dessa forma: é chegado o tempo; os segredos da Natureza não o são mais; a ousadia intelectual dos cientistas deporá os dons da Natureza aos nossos pés.

Rompera-se o instável equilíbrio entre “não conhecer aquilo que está no alto” e “ousa conhecer”. Já se traçou a história dessa exortação do século XVII à superação dos antigos limites postos ao conhecimento.⁴⁷ É pelo menos significativo que a divisa horaciana tenha sido considerada a expressão mesma dos valores do iluminismo. “*Was ist Aufklärung?*”, o que é o iluminismo?, perguntou Kant no final do século. Sua resposta foi: *Sapere aude!* — mesmo que, por sua vez e de outro ponto de vista, ele tenha destacado os limites do conhecimento humano. Mas isso é uma outra história.

TICIANO, OVÍDIO E OS CÓDIGOS DA FIGURAÇÃO ERÓTICA NO SÉCULO XVI

1. Disfarçado de eunuco, um dos personagens do *Eunuco* de Terêncio, o jovem Quérea, insinua-se na casa onde mora sua amada. (A cena já se realizou atrás dos bastidores: é o próprio Quérea que a narra ao irmão.) A moça se prepara para o banho. Os olhos de ambos caem num quadro pendurado na parede, que representa o encontro de Júpiter e Danae (“tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem/ Quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum” [uma tábua pintada: ali se figurava Júpiter, que dizem ter enviado uma chuva de ouro sobre o regaço de Danae])). O jovem exulta consigo mesmo ao pensar que em breve imitará o mais alto dos deuses, aquele “qui templa caeli summa suo nutu quatit” [que abala os templos mais elevados dos céus com um mero aceno de sua fronte], seduzindo a moça: “ego homuncio hoc non facerem? facerem ego illud vero itidem ac lubens” [eu, um homúnculo, não faria isso? eu faria do mesmo modo e com prazer].¹

Essa passagem foi citada várias vezes por santo Agostinho para mostrar os efeitos nefastos das pinturas licenciosas. Através de santo Agostinho, ela entrou na discussão sobre as imagens que eclodiu na Igreja católica durante o século XVI. O teólogo Johannes Molanus lembrou os versos de Terêncio, e o indignado comentário de Agostinho, num capítulo do seu tratado *De picturis et imaginibus sacris* (1570) intitulado “In picturis cavendum esse quidquid libidinem provocat”. Quase trinta anos antes, o pole-

mista dominicano Ambrogio Catarino Politi, no seu *De cultu imaginum* (1542), havia feito o mesmo, mas com um objetivo diferente: o de demonstrar por via analógica, através da reação do jovem Quérea à representação dos amores de Júpiter e Dânae, a eficácia das imagens sacras.²

2. A passagem do *Eunuco* e o seu destino no século XVI propõem de maneira implícita e sintética uma série de problemas estreitamente ligados entre si, em parte conhecidos, em parte não. Tentemos enumerá-los.

a) Começemos pelo mais geral: como atua uma imagem erótica? A resposta (foi dito) varia conforme o ato sexual seja ou não representado diretamente. No primeiro caso, o espectador-fruidor identifica-se com as figuras que realizam o ato. (É de se notar que o público ao qual se dirigem as imagens eróticas é exclusivamente masculino, por óbvias razões históricas; o que se sugere, portanto, é a identificação com o protagonista masculino.) No segundo, o espectador-fruidor identifica nas figuras representadas (mulheres nuas, geralmente, pelo motivo já mencionado) os parceiros de uma imaginária relação sexual. Em ambos os casos, o papel do espectador-fruidor é substancialmente o de *voyeur*.³ Mas também podem ocorrer variantes intermediárias. Nas representações dos amores entre Júpiter e Danae, o ato sexual é representado, porém de maneira simbólica (Júpiter aparece sob a forma de chuva de ouro); isso permite ao jovem Quérea substituir mentalmente Júpiter no leito de Danae e, simultaneamente, identificar-se com o próprio Júpiter. O voyeurismo do espectador-fruidor adquire uma carga narcisista: através do coito, Quérea — um homem qualquer, um homem de nada, um “homunculo” (homúnculo) — torna-se semelhante ao altíssimo Júpiter, que com o trovão faz tremer os céus.

b) O processo psicológico que descrevemos assume formas diversas conforme a relação que se estabelece entre a realidade da qual participa o espectador-fruidor e a realidade representada na imagem erótica. Essa relação é condicionada pelos códigos — cultural e estilístico — em que a imagem é formulada. As duas realidades podem ser homogêneas ou heterogêneas; neste último

caso, pode haver uma guinada para baixo (o cômico ou o vulgar) ou para o alto (o trágico ou o sublime).⁴ Do quadro mencionado por Terêncio conhecemos o código cultural, não o código estilístico (mesmo podendo presumi-lo com uma certa aproximação).⁵ De qualquer maneira, o efeito era uma guinada para o alto: através de um código elevado como o mitológico, Quérea podia chegar a identificar-se com o altíssimo Júpiter.

c) A questão do nível (alto, médio, baixo) dos códigos empregados nas figurações eróticas desloca a discussão do espectador-fruidor para a obra. O que é uma imagem erótica? Em sentido estrito, é uma imagem que se propõe de modo deliberado (mesmo que não exclusivo) excitar sexualmente o espectador-fruidor.⁶ Tal era provavelmente o quadro visto por Quérea (a cena ocorre na casa da cortesã Taide). Mas a intencionalidade que está por trás da imagem é muitas vezes difícil de decifrar. Uma definição mais ampla deveria, pois, incluir também as imagens que, para além das intenções dos seus autores, acabam por assumir, talvez a uma certa distância de tempo, uma carga erótica aos olhos do público (ou de uma parte dele).

d) Durante o século XVI a questão das imagens eróticas, intencionais e supra-intencionais, tornou-se objeto de uma atenção cada vez mais preocupada por parte da hierarquia católica, como mostram também os textos já lembrados de Politi e Molanus. Nessa atenção confluem dois fenômenos diferentes, mas estreitamente ligados entre si (num certo sentido, o primeiro não era senão um aspecto do segundo). Por um lado, a tentativa de controlar a vida sexual de modo extenso e minucioso. Por outro, o propósito de servir-se das imagens para restabelecer uma relação, frequentemente afrouxada ou rompida, com as massas dos fiéis (mas em alguns casos tratava-se até de estabelecer totalmente uma relação inexistente). Esse propósito era apenas em parte fruto de uma reação à polêmica protestante contra as imagens sacras. Acima de tudo havia a consciência, cada vez mais nítida, da função decisiva das imagens, “*idiotarum libri*” (livros dos ignorantes), numa propaganda voltada a massas compostas predominantemente de iletrados. A invocação recorrente das formulações de Gregório

Magno era significativa.⁷ Mesmo que essa propaganda tivesse conteúdos muito diferentes em relação ao passado, e se desenvolvesse num ambiente onde a difusão da imprensa modificara muito a relação com a palavra escrita e as imagens, podiam-se colocar analogias não totalmente arbitrárias com a evangelização dos bárbaros realizada na Alta Idade Média.

Aos olhos de um teólogo sem preconceitos como Politi, o denominador comum entre imagens eróticas e imagens sacras era a *eficácia*. Uma estimulavam o apetite sexual, outras a piedade religiosa. Elas, porém, dirigiam-se a destinatários pelo menos parcialmente diferentes. Poderíamos distinguir esquematicamente na Itália do século XVI dois circuitos icônicos (chamemo-los assim): o público, amplo e socialmente indiferenciado, e o privado, circunscrito e socialmente elevado. O primeiro, constituído por estátuas, afrescos, telas e quadros de grandes dimensões — objetos expostos em igrejas e palácios públicos, acessíveis a todos. O segundo, além de estátuas e afrescos, constituído por telas e quadros também de pequenas dimensões, jóias, medalhões, conservados nas residências de uma elite de senhores, prelados, nobres e, em alguns casos, mercadores. Certamente trata-se de uma distinção esquemática, eivada pela crescente difusão da imprensa — basta pensar na ostensiva difusão de imagens sacras em ambientes nada elevados.⁸ Todavia, a separação entre os dois circuitos icônicos, o público e o privado, mostra-se útil, pelo menos numa primeira aproximação, para a questão que nos interessa: a das imagens eróticas.

De fato, as únicas imagens intencionalmente eróticas admitidas no circuito público eram as “imagens desonestas” representadas, como escrevia Gillio,⁹ “nas salas de banho e nas hospedarias”. Em quais iconografias se inspiravam, em qual registro estilístico se inscreviam, infelizmente não sabemos. Mais notícias temos, todavia, sobre as imagens eróticas supra-intencionais, principalmente de caráter sacro: um caso como o referido por Vasari, o das piás mulheres perturbadas por um São Sebastião do frade Bartolomeo,¹⁰ talvez não fosse absolutamente infrequente. A polémica contra-reformista contra o nu visava exatamente a subtrair aos olhos do público mais vasto a visão de imagens que tivessem

mesmo que um mínimo de potencialidade erótica — daí a decisão de desencorajar temas bíblicos como a embriaguez de Noé, Davi e Betsabé, Susana e os anciões.¹¹

As imagens intencionalmente eróticas, inacessíveis às massas, com a exceção já citada, eram, pelo contrário, muito representadas no circuito icônico privado, reservado à elite. Na sua grande maioria, vinham formuladas num código cultural e estilisticamente elevado, o mitológico — quer se trate de imagens antigas, quer se trate pelo contrário de imagens expressamente pintadas ou esculpidas por artistas contemporâneos. A fantasia erótica do século XVI encontrava na mitologia clássica um repertório já pronto de temas e formas, imediatamente decifráveis por uma clientela internacional como a constituída pelos comitentes das “poesias” de Ticiano. Até um filão mais ligado à pintura de gênero, como o veneziano de retratos de cortesãs, freqüentemente escondia-se sob um tênue véu mitológico.¹²

Também nas comparações desse tipo de figurações a polémica eclesiástica tornou-se, durante o século XVI, cada vez mais áspera. Na sua *Disputatio... de cultu et adoratione imaginum* (1552), Politi acusou os prelados que colecionavam imagens mitológicas, antigas e modernas, até mesmo de idolatria. As desculpas alegadas por aqueles homens corruptos — segundo os quais essas imagens eram colecionadas e conservadas “non venerationis aut adorationis causa, sed spectaculi et memoriae antiquorum gratia, et ostentandi artificum peritia” [não por veneração ou adoração, mas para a contemplação e memória dos antigos, e para mostrar a perícia dos artífices] — deixavam-no indiferente. Melhor teriam feito, aqueles prelados, se destinassem aos pobres o dinheiro empregado na compra de obras do gênero. De modo bem diferente agira Gregório Magno, quando mandou destruir os ídolos do paganismo; e pensar que Platina tentara justificá-lo, negando o fato! Mas certamente um homem embebido de cultura pagã, como Platina, não podia deixar de valorizar coisas (observa Politi) que o olho espiritual não apreciava absolutamente. As imagens dos falsos deuses, de fato, induzem não só à idolatria mas à sensualidade, os olhos de quem vê “nuda Veneris aut Dianae membra... et Satyrorum

salaces gestus, et Bacchi et Baccantium turpes et vinosos furores. . .” [os membros nus de Vênus e Diana. . . e os gestos lascivos dos Sátiros, e os furores torpes e ébrios de Baco e das Bacantes].¹³

Por mais vaga e indeterminada, a polêmica de Politi não pode deixar de evocar quadros de teor mitológico, como os pintados por Ticiano. Entre eles, além de bacanaís, Vênus e Dianas, encontramos a “Danae” pintada em Roma, e em seguida várias vezes reproduzida,¹⁴ evidentemente para atender a demandas específicas da alta clientela do pintor. Como vimos, os amores entre Júpiter e Danae, graças à condenação de santo Agostinho, podiam ser considerados no século XVI o perfeito protótipo da imagem pintada para excitar sexualmente o espectador.

3. Mas é lícito definir como “intencionalmente eróticos” esses quadros mitológicos de Ticiano? Nas últimas décadas, vários estudiosos, inspirando-se na orientação iconológica de Panofsky, responderam negativamente, encontrando neles uma quantidade de símbolos e conotações ocultas de caráter filosófico. O livro póstumo de Panofsky sobre Ticiano¹⁵ deu a essa corrente de estudos o aval mais respeitável. As páginas que se seguem pretendem recolocar em discussão algumas conclusões alcançadas por esses estudiosos e, sobretudo, alguns postulados implícitos nos estudos sobre Ticiano.

Antes de mais nada, não se pode deixar de notar que os contemporâneos reagiam às “poesias” mitológicas de Ticiano como a quadros explicitamente eróticos. Em primeiro lugar, o próprio Ticiano: citou-se muitas vezes a carta a Filipe II na qual, depois de ter lembrado “Danae [que] via-se toda de frente”, ele prometia enviar uma outra “poesia”, isto é, “Vênus e Adônis”, na qual se veria, para “variá-la”, “o lado oposto”.¹⁶ Mas veja-se também o que escrevia, exatamente a propósito desse último quadro, Ludovico Dolce, amigo e grande admirador de Ticiano, a Alessandro Contarini: “A Vênus está virada de costas, não por falta de arte, . . . mas para demonstrar dupla arte. Porque ao virar o rosto para Adônis, esforçando-se por retê-lo, e semi-sentada sobre um tecido

macio e violáceo, mostra em tudo alguns sentimentos doces e vivos, e tais, que só se vêem nela; onde é ainda admirável a atenção desse espírito divino [T.], que nas últimas partes se reconheça o pressionamento da carne causado pelo sentar-se. Mas como? Poderia com verdade dizer que cada pincelada é daquelas que só fazer com sua mão a Natureza Juro-vos, senhor meu, que não se encontra um homem de vista e juízo tão agudo que ao vê-la não a creia viva; alguém assim tão esfriado pelos anos, ou tão duro de compleição, que não se sinta aquecer, enternecer e agitar-se nas veias todo o sangue. Nem é maravilha; pois se uma estátua de mármore pôde de tal modo com os estímulos da sua beleza penetrar na medula de um jovem, que ele lhe deixou sua marca, ora, o que fará essa, que é de carne, que é a própria beleza, que parece respirar?”. Como se vê, a avaliação estética em termos de verossimilhança transparece insensivelmente na apreciação muito explícita das virtudes de estimulação erótica da pintura — o que explica, talvez, a pequena ressonância na crítica ticianesca dessa carta, que um famoso estudioso julgou ter de citar sob forma censurada.¹⁷

Poder-se-ia objetar, porém, que testemunhos como os aqui lembrados não excluem a possibilidade de um segundo nível da imagem, no qual se encontrariam os símbolos e as alusões eruditas caras aos iconólogos. Mas é possível demonstrar a existência desse segundo nível? No caso das “poesias” mitológicas pintadas por Ticiano na sua maturidade avançada, dir-se-ia que não. As interpretações divergentes recentemente propostas para o *Rapto de Europa* são instrutivas. Um estudioso, M. L. Shapiro, julgou poder individuar a “fonte” textual dessa pintura não mais em Ovídio (como sempre se pensou) mas numa ode de Horácio (*Carmina* III, xxvii). Daí a tentativa de ler no quadro uma complicada rede de símbolos ligados ao estoicismo. A imagem, em aparência clamorosamente erótica, de Europa arrastada pelo touro esconderia na realidade uma mensagem mais complexa: a representação, condenada pelos estóicos, do ceder às paixões. O peixe e o golfinho que nadam ao lado de Europa, os cupidos que a acompanham personificam, de fato, as paixões da alma: medo, alegria, desejo, dor. O peixe de aparência monstruosa é o símbolo do medo; o golfinho

é o símbolo da alegria, em primeiro lugar porque Mosco no seu poema *Europa* fala dos “alegres” saltos do golfinho, em segundo lugar porque o golfinho pintado por Ticiano é prateado e Horácio, numa outra ode, diz “ridet argento domus” [brilha a casa com prata]; um dos cupidos voadores simboliza o desejo, e o outro não pode deixar de simbolizar a dor, como mostra “bastante apropriadamente” a sua expressão perturbada, e também “the rather angular outline of his form that should be compared with the soft roundness of both *Joy* and *Desire*” [o contorno antes anguloso da sua forma que deve ser comparado à suave redondeza tanto da *Alegria* como do *Desejo*].¹⁸ É uma sorte que argumentações desse nível tenham sido rapidamente refutadas. Um outro estudioso, D. Stone Jr., demonstrou sem margem de dúvidas que a “fonte” do *Rapto de Europa* não é Ovídio nem Horácio, mas um romance alexandrino que Ticiano pôde ler na vulgarização de F. A. Coccio.¹⁹ Da imaginária pintura minuciosamente descrita por Achille Tazio, Ticiano deduziu em particular a posição de Europa sobre o touro, cuja singularidade iconográfica não escapara a Panofsky: “sobre suas espaldas sentava a jovem, não como o homem monta a cavalo, mas de lado, tendo à direita acomodados os dois pés, com a mão esquerda segurando o chifre...”. Por trás do quadro, portanto, é possível detectar um texto, em sua maior parte seguido escrupulosamente; mas trata-se de um texto puramente descritivo, sem implicações simbólicas, estóicas ou neoplatônicas. À pergunta, tipicamente iconológica, posta por Shapiro, “is the Stoic program there to veil the pagan nudity?” [está ali o programa estóico para velar a nudez pagã?],²⁰ pode-se pois responder negativamente, porque a existência de um “programa” ligado ao estoicismo é totalmente indemonstrável. Permanece a nudez de Europa: velada, ou melhor, exalçada pela “branquíssima camisa” de que já falava a vulgarização de Achille Tazio, e que Ticiano não deixou de representar em sua pintura. Até que ponto é lícito estender uma tal conclusão, que no caso do *Rapto de Europa* parece correta?

4. Não Ovídio, mas a vulgarização de um romance alexandrino. Porém sabemos que Ticiano extraiu de Ovídio a inspiração

para a maioria de suas “poesias” mitológicas: isto é, para aqueles quadros que aos olhos de seus contemporâneos, como vimos, tinham um caráter essencialmente erótico. Panofsky falou de uma relação excepcionalmente profunda de Ticiano com Ovídio — um Ovídio lido, escrutado até quase nas dobras íntimas do texto.²¹ Do texto — ou da vulgarização do romance de Achille Tazio?

Segundo Panofsky, Ticiano “felt free to use all kinds of visual models, ancient or modern, while yet, on the whole, remaining independent of the specific tradition which flourished all around him in countless illustrated editions, translations and paraphrases of the *Metamorphoses*” [sentia-se livre para empregar todos os tipos de modelos visuais, antigos ou modernos, embora ainda assim, no geral, mantendo-se independente da tradição específica que florescia à sua volta em incontáveis edições ilustradas, traduções e paráfrases das *Metamorfoses*]. Em vários casos, de fato, ele não teria hesitado em se afastar dessa tradição, para se remeter diretamente ao texto original de Ovídio. Mas essa tese interpretativa, amplamente ilustrada por Panofsky, na realidade é insustentável. Pode-se demonstrar, pelo contrário: 1) que Ticiano não sabia latim; 2) que ele leu as *Metamorfoses* exclusivamente nas vulgarizações; 3) que suas inovações em relação à tradição iconográfica se remetem às vulgarizações e não ao texto ovidiano. Se tudo isso for verdade, não nos encontramos diante de um pintor humanista, como ele foi freqüentemente descrito, mas sim diante de um pintor estreitamente ligado à cultura contemporânea em língua vulgar: a dos polígrafos.²²

O primeiro ponto é naturalmente decisivo. Costumam-se coleccionar as pinturas de Ticiano, sobretudo as mitológicas, com os textos de autores clássicos — latinos ou até gregos — dos quais elas derivariam. Para voltar ao caso já lembrado, não só Ovídio ou Horácio, mas Mosco. Isso implica duas possibilidades: ou Ticiano era capaz de ler esses textos diretamente, ou lia-os através da leitura e interpretação de algum humanista. A existência de um “programa” elaborado por um humanista da corte de Ferrara está demonstrada, como se sabe, por um grupo de quadros pintados nos anos de 1520 para Alfonso d’Este.²³ Para os quadros mitológi-